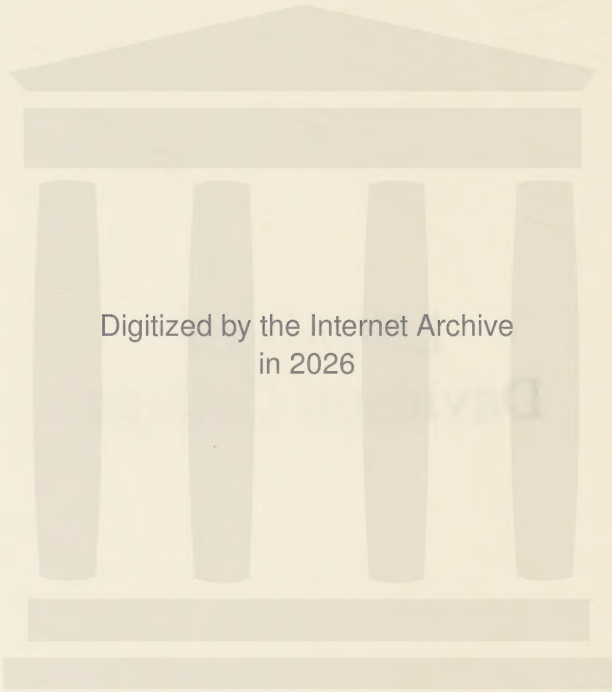
DAVIDSON COLLEGE LIBRARY
0 2075 0144880 8

Library of
Davidson College

Library of
Davidson College


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/teatrohispanoame0002pera

col escenología

Dirigida por
Edgar Ceballos

Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987) Vol. II

Rosalina Perales

GRUPO EDITORIAL **GACETA** SA

TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORANEO (1967-1987)
© 1993 Rosalina Perales
© Grupo Editorial Gaceta, S. A.

862.09
P426t
v.2

Dibujo de portada: José Vega
Foto de contraportada: Anthony Meléndez

Reservados todos los derechos. Prohibida
la reproducción total o parcial de la obra
sin permiso escrito de los editores.

ISBN: 968-7155-43-4 (Vol. II)

Impreso y editado en México

Printed and made in Mexico

AEG-5749

A mis amigos. . . los verdaderos.

A
José Luis Ramos,
Zoraida Miura
y
Neissa Palmer
por su apoyo incondicional en este largo proceso.

Mi profundo agradecimiento al Colegio Universitario de Humacao, al Fondo del Quehacer Cultural y a la Oficina de la Presidencia de la Universidad de Puerto Rico, instituciones que en algún momento del extenso proceso de este libro ofrecieron su apoyo económico.

Gracias también a Escenología en México, al Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y a todos los entrevistados o consultados en Puerto Rico, Estados Unidos y toda Latinoamérica.

Nota del director

Una de las figuras de la historiografía teatral iberoamericana es sin duda, la doctora Rosalina Perales, cuya obra en dos volúmenes constituye un estudio magistral sobre el teatro de la generación posterior al mediosiglo hasta casi nuestros días.

Este segundo volumen dedicado a México, América Central y las Antillas, lo aborda la doctora Perales con esa profundidad y rigor que le es característica. Quienes conocimos su trabajo en el volumen anterior, sabemos que ésta su actual y paciente investigación –de más de cuatro largos años, enfrascada en la lectura minuciosa de cientos de libros, de visita a los lugares para revisar archivos, bibliotecas, hemerotecas y en especial para entrevistarse con la gente, tal y como lo amerita un trabajo serio–, arrojará sin duda materiales riquísimos, y hoy para muchos absolutamente desconocidos.

No es posible dejar de tomar en cuenta, por quien quiera aproximarse para entender la hechura de un teatro nacional –diferente a la de otros países tal y como acota más adelante el maestro Salvat–, la obra de la doctora Perales; porque no es una redacción precipitada sino una precisa y extremadamente lúcida documentación que ilustra desde los más variados entornos geográficos el quehacer escénico de América.

Edgar Ceballos

A manera de prólogo, Proemio o carta para un ensayo histórico de Rosalina Perales

Es para mi motivo de gran alegría y satisfacción poder prologar el segundo volumen del excelente y arriesgado trabajo de la profesora Rosalina Perales "Teatro Hispanoamericano Contemporáneo", que se concentra sobre las dramaturgias surgidas en Centroamérica, en especial desde la fecha, por muchos aspectos paradigmática, de los años 1967 ó 1968.

Este actual volumen que complementa, amplía y, en cierto aspecto magnifica el primer libro aparecido en 1989, llega, según nuestro modesto entender, en el momento en que se está produciendo la verdadera eclosión del Drama en Hispanoamérica o, mejor aún, en Latinoamérica.

En varias ocasiones me he referido a dos grandes autores dramáticos Carlos Fuentes y Heiner Müller que, a la vez, son dos grandes intelectuales. Volvemos sobre ellos pues sus testimonios y sus reflexiones sobre la situación del drama en Hispanoamérica nos resultan tan lúcidos y penetrantes que creo que pueden resultar altamente reveladores y esclarecedores a la hora de valorar las últimas aportaciones críticas de este libro segundo que nos ocupa.

En 1970, Carlos Fuentes declaró, en la revista italiana "Sipario", que en la literatura sudamericana, la expresión verbal se impuso en un principio como un elemento lúdico, dado que los poetas fueron los

encargados de devolver, de reencontrar la eficacia del lenguaje en los países del continente amerindio. Después de los poetas vinieron los novelistas para continuar esta labor y, más tarde, los dramaturgos. Hace veintitrés años, Fuentes afirmaba: "pienso que el tiempo del teatro ha llegado finalmente para nosotros. . . porque, a fin de cuentas, de lo que se tiene necesidad es de hablar. *Nuestra cultura es una* cultura del silencio *y de la mentira o la retórica. Es una retórica impuesta por los españoles y, después, por los varios gobiernos falsamente republicanos sometidos a Estados Unidos. Las palabras, las palabras* verdaderas *han permanecido escondidas, entre nosotros, durante cinco siglos. No se nos entiende. Hay que oír como hablan los mestizos, los indios de nuestro país, con circunloquios, con diminutivos. Se tiene la impresión de que ellos hablan una lengua que no es la suya. Entonces resulta que el hecho de poner a unas personas en pie, en público, para* crear otra vez la lengua *diciendo la verdad, en nuestro país es un hecho muy importante; casi me atrevería a decir que es un hecho revolucionario".*[1]

Dieciocho años después de estas declaraciones y esta vez desde Europa, el dramaturgo más significativo, renovador e inquietante de estas tres últimas décadas, el gran creador verbal Heiner Müller, en una ya "histórica" entrevista, afirmaba que no creía que la gran forma teatral del Drama tenía esperanzas de futuro pero que si las tenía, las encontraría en Sudamérica y añadía: ". . . creo que América Latina empieza justamente ahora a hacer la Historia y la dramaturgia es un producto tardío. Cuando un continente se pone en movimiento, cuando una nación entra en la Historia, hay siempre un primer paso, un gran periodo de la epopeya. Después hay un gran periodo de la poesía. Dentro de cincuenta años existirá, sin duda ninguna, una dramaturgia en América Latina, al igual que en Africa, donde ya han aparecido algunas primicias importantes y significativas. Pero es necesario más tiempo que todo esto para crear una dramaturgia".[2]

---

[1] Mario Serenelli. "Per un teatro latinoamericano". Entrevista con Carlos Fuentes. Revista *Sipario* No. 292-293. Agosto-Septiembre. Milán (Italia) 1970. La traducción es nuestra.

[2] Dieter Kranz. "Le drame est malade". Entrevista con Heiner Müller. *T. E.* (Théâtre en Europe). No. 19. París 1988. Pp. 25-26.

El tiempo ha ido jugando a favor de las opiniones de Fuentes y ha ido dando la razón a la mayoría de sus afirmaciones. El inventario sabio y objetivo de la profesora Perales viene a corroborarlo ampliamente, aunque sea, a menudo, de forma un tanto implícita.

Nos preguntamos si Heiner Müller conoce la amplitud y riqueza de la verdadera dramaturgia latinoamericana. Tal vez por eso llegue a afirmar que faltan cuarenta y cinco años para su verdadera eclosión. Deducimos, por el conjunto de las declaraciones que Heiner Müller piensa en una dramaturgia de la última calidad y adultez, de la alemana en sus diversas epifanías: Teatro Alemán (en el momento de sus palabras, había aún dos dramaturgias: la de la R.D.A. y la de R.F.A.), teatro Austriaco, teatro de la Suiza Alemana, teatro de las diferentes minorías teutonas desparramadas por Europa. . . Con todo, conviene recordar que Müller fue terriblemente crítico en aquella ocasión y luego no tenemos noticia de que haya cambiado, con la dramaturgia europea actual, con la excepción de Bernard Marie Koltès que, según él, curiosamente tenía muy profundos vínculos con Argelia, Africa en general y con América del Sur, dado que los temas centrales de su propuesta dramatúrgica son la irrupción del mal llamado Tercer Mundo, en el mundo industrializado y la venganza de las antiguas colonias, contra sus antiguas madres-patrias.

A pesar de las consideraciones de Heiner Müller creemos que la dramaturgia latinoamericana camina hacia un nuevo paradigma estético y que ese paradigma pasa por recuperar aquella voz silenciada a que se refería Fuentes y por crear otra vez la lengua común a todos e incluso por la revitalización ¿por qué no? de las riquísimas lenguas indígenas. También, el ensayo de historia teatral último de la profesora portorriqueña viene a confirmarnos que ese nuevo paradigma es ya toda una espléndida realidad.

Escribía el maestro Carlos Solórzano en su "A manera de prólogo" al primer volumen de "Teatro Hispanoamericano Contemporáneo" (1967-1987) unas consideraciones que releídas hoy nos sirven para complementar las opiniones de Carlos Fuentes y Heiner Müller. Solórzano nos decía: "Recientemente oí decir a un renombrado poeta mexicano, que América Latina resulta pobre en su acervo dramático si se compara este género con otros más divulgados, poesía, novela, ensayo. Pienso que esta arriesgada afirmación es solo fruto del desconocimiento de los textos y, quizás, del hecho de que algunos poetas han probado

fortuna en el teatro, como si este fuera un pasatiempo indisciplinado y ha obtenido resultados totalmente infortunados. . ."[3]

Resulta que sucede en Hispanoamérica lo mismo que en todos los países o nacionalidades que adquieren independencia política, o, como mínimo, independencia cultural, a partir de primeros de siglo pasado y muy en concreto, alrededor de la Revolución o Contrarrevolución –siempre depende de la perspectiva en que el analista quiera colocarse– burguesa de 1830. Las diferentes dramaturgias de las repúblicas sudamericanas, al igual que las dramaturgias de Hungría, Suecia, Dinamarca, Noruega, Finlandia, Catalunya, Provenza, el Milanesado, Sicilia, Galicia, Euzkadi, Bretaña, Escocia, País de Gales, y un largo etcétera, llegan al teatro después de conseguir altas voces en la poesía, incluso antes de su independencia, voces importantes en el mundo de la novela, una o dos generaciones después, y voces adecuadas y a veces llenas de genialidad en la ensayística, casi siempre con otra generación de diferencia en relación a la novela. El teatro suele venir siempre en último lugar. Que Hungría consiga muy pronto un Imre Madach (1823-64), Suecia un August Strindberg (1849-1912) o Noruega un Henrik Ibsen (1828-1906) o un Björnstjerne Björson (1832-1910), suelen ser las excepciones. Con todo ello, en el caso de esas importantísimas personalidades, difícilmente suele haber gran continuidad.

Por todas las consideraciones que venimos exponiendo pensamos que era absolutamente necesario que este libro, estos libros, existieran. A lo largo de nuestros, cada vez más frecuentes, viajes por América Latina, nos hemos ido dando cuenta de que el colonialismo cultural y estético pesa como una asfixiante losa en casi todos los países del continente llegando a convertirse en una negativa actitud, terrible y castradora. Ese colonialismo es mucho más profundo de lo que habíamos imaginado y teníamos capacidad y elementos de juicio para imaginarlo muy grande. Suele ser habitual la no valoración del producto artístico o literario propio y la sobrevaloración del producto extranjero, norteamericano preferentemente pero también europeo y, de manera especial, el inglés, el alemán y francés. Pero lo que nos resulta más inquietante es comprobar que hay un desconocimiento enorme, casi absoluto, de lo

---

[3] Carlos Solórzano. "A manera de prólogo" en, Rosalina Perales *Teatro Hispanoamericano Contemporáneo 1967-1987*. Volumen I. Col. Escenología. México 1989. Pp. 7-8.

que se produce en los otros países del continente. Es como un vivir suspendido en el aire.

Hemos podido comprobar, asimismo, cuan enriquecedor resulta para los jóvenes poder demostrarles un cierto conocimiento de las dramaturgias nacionales cuando uno visita el Continente. Que ellos, los estudiantes, puedan verificar que los extranjeros, sobre todo si proceden de América del Norte o Europa, conocen y valoran lo que ellos, por atavismo y servidumbre intelectual, no quieren o no saben conocer o valorar, les resulta muy esperanzador. Sí, terrible situación la del colonizado y libros y ensayos como el presente pueden servir, aunque sólo sea para demostrar la inmensa riqueza cultural y teatral, no sólo del país de uno, sino de los países que le rodean y también de los más lejanos, de todas esas naciones que andan enfrascadas en la creación de un nuevo lenguaje, en la reestructuración de un habla propia a partir de la heredada del gran conquistador español.

Con la objetividad, capacidad pedagógica, claridad y precisión que caracterizan los ya amplios trabajos de la profesora Rosalina Perales, vamos asistiendo al establecimiento de una muy sabia acta notarial donde se inventaría todo el acervo dramatúrgico de unos pueblos cuyas dramaturgias conoce y admira sin, por ello, perder nunca una sana actitud y una valentía a la hora, siempre necesaria, de establecer criterios de valor. Algunos de los capítulos que incluyen este capítulo son un prodigio de síntesis y de buena información. Los dedicados a Cuba y Costa Rica –dos países que conocemos bastante bien– nos resultan modélicos. Y pensar que todo este trabajo se ha hecho en solitario y sin ninguna ayuda oficial, nos lleva a admirar aún más la aportación actual. Esta tarea suele ser tarea colectiva, como lo es el libro de Heidrun Adler[4] *o el publicado por la revista "El Público", los cuatro volúmenes de "Escenarios de dos mundos"*[5]*, magna obra oficial que venía a llenar el vacío surgido después de la publicación del ya histórico libro de Agustín del Saz, "Teatro social hispanoamericano".*[6]

---

[4] Heidrun Adler. *Theater in Lateinamerika. Fin Handbuch.* Dietrich Reimer. Editorial Berlín, 1991. Intervienen quince especialistas, entre ellos Rosalina Perales. "Theater der Reibungen: Aspekte des theaters in Puerto Rico". Pp. 213-225.

[5] Moisés Pérez Coterillo. *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica.* IV volúmenes. Intervienen innumerables especialistas y hombres de teatro. "Centro de Documentación Teatral". Ministerio de Cultura, I.N.A.E.M. Madrid 1989.

[6] Agustín del Saz. *Teatro social hispanoamericano. Farsa y grotesco criollos.* Nueva colección Labor. Barcelona, 1967.

Al empezar decíamos que nos producía una gran alegría escribir este prólogo, por la aportación que nunca agradeceremos bastante de la profesora Perales y por intervenir un poco en esa admirable tarea editorial que es Escenología. Posiblemente la tarea de esta editorial es la más ambiciosa e importante que se ha llevado a cabo en el campo del teatro en toda el área del castellano. Una tarea que mutatis mutandi y no habiendo antecedente ninguno en el mundo editorial –sector teatro– nos hace recordar, y cada vez más, los grandes momentos de Ortega y su "Revista de Occidente", de V. Ocampo y su "Sur", de la actitud primera de Carlos Barral de los años 50, de la labor de Jaime Salinas en Alianza Editorial, del primer gran momento de Fondo de Cultura Económica. . . Este es uno de los grandes caminos de futuro, sin duda ninguna, un camino de afirmación nacional y de clara descolonización cultural. Congratulémonos.

Ricard Salvat, Abril, 1993.

Introducción

El teatro viene a ser algo así como el termómetro que refleja la imaginación, la sensibilidad y la temperatura patriótica y moral de un pueblo.

Bernard Shaw

Los pueblos que no se conocen han de darse prisa en conocerse, como quienes van a pelear juntos. . .

José Martí

La investigación y elaboración de este libro ha sido lenta y complicada. Sólo un sentido de responsabilidad con todos los que me han ofrecido su tiempo e información lo llevó a su término. Los propósitos son los mismos que rigen el volumen anterior: se trata de un breviario o panorama teatral de la zona latinoamericana en un lapso de veinte años (1967-1987) con comentarios generales y bibliografía, que pretende servir como punto de partida al futuro estudioso, analista o historiador. Reitero pues, que no es un exhaustivo tratado histórico, ni un texto analítico, en los que habría que utilizar otros enfoques técnicos.

Como en el volumen anterior, no se incluye teatro infantil ni de títeres. Sí aparecen unas notas someras sobre el teatro latino (apócope de latinoamericano) en los Estados Unidos por considerarlo complemento del teatro que estudiamos, aunque no se ha realizado una investigación detenida como en los otros

países (mucha de la información la debo a la investigadora Beatriz Rizk).

En todo el volumen intento detectar el desarrollo o la consolidación del teatro nacional de cada país, así como su proceso de modernización y el influjo de los cambios político-históricos en la escena, ya que creo, como Schiller, que el teatro es "el tribunal donde se revisan los procesos de la historia".

Este libro es una extensión del anterior, por lo que el ensayo general sobre Latinoamérica y los datos que aparecen en el primer volumen, complementan el segundo. Las fechas han constituido nuevamente la mayor dificultad del trabajo, debido a que muchos escritos (críticos y de creación) carecen de ellas y los mismos teatristas no logran ponerse de acuerdo para su constatación. Retorno al uso de la fecha de publicación en la bibliografía; si no existe o no se conoce, utilizo —como en los comentarios— la fecha de representación.

Casi toda la geografía que recorro, especialmente la centroamericana, vive este periodo regida por sobresaltos políticos que ocasionan discontinuidad, retroceso y poca edición. Es por eso que ausculto más largamente a México, Puerto Rico, Costa Rica, y Cuba, ya que ofrecen una mayor constancia en las publicaciones y por lo tanto, mayor acceso a los datos para su historización.

Agradezco la ayuda e información de todos los entrevistados (y de los consultados telefónica o epistolarmente), de las instituciones que de algún modo colaboraron en el proceso del libro, del gran estudioso Ricard Salvat por sus valiosas apreciaciones y prólogo, de la maestra Marcela Ruiz Lugo, que revisó la sección de México, de mi hija Natalie que me celebró cada capítulo y de todos los amigos que a la vera o la distancia me ofrecieron su valioso apoyo moral.

R. P.

México

De la calle de Jesús González Dávila.

La riqueza cultural e histórica que recorre la crónica mexicana lega sus ecos al teatro, desparramando una amplia y bien lograda expresión escénica desde los inicios coloniales, tradición que se nutre tangencialmente de la gran cantidad de rituales prehispánicos conservados en el país.

Pese al gran tesoro cultural precolombino, México no conserva textos teatrales de ese periodo. Sí hay constancia de que hubo, además del teatro ritual, uno de entretenimiento, ambos regidos por la música y la danza. La colonia fue diligente en usar el teatro para la evangelización. Se suprimieron los rituales indígenas, sustituyéndolos por autos, pastorelas y diversas formas del teatro medieval español que se unieron a las creencias indígenas propiciando un despliegue del tema dominador-vencido. No obstante, fue México el país que mejores logros obtuvo en la adopción del teatro culto español del Siglo de Oro a través de las prominentes figuras de Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruíz de Alarcón. Ella fue la primera dramaturga del nuevo mundo y "uno" de los mejores "dramaturgos" en la historia del teatro mexicano; él logró incorporarse en los más altos círculos del teatro madrileño del Siglo de Oro. Ambos dramaturgos dan pie

a la posterior tradición escénica nacional. Al final del siglo XVII (ya con tradición teatral) llegan compañías de España y Latinoamérica quedando dibujadas las dos líneas que regirán hasta hoy la fuerza del teatro mexicano: la popular (que desarrollará gradaciones) y la culta.

La escena mexicana del siglo XIX avanza paralela a los avatares políticos y a las influencias culturales que recibe el país. En medio del auge de la lírica europea —ópera y zarzuela— José Fernández de Lizardi destaca el teatro nacional de tipos populares, mientras en el teatro llamado El Coliseo prolifera el teatro comercial. El Romanticismo no permite el planteamiento de temas sociales, pero sí la exaltación a la libertad en un periodo en que se forjaba la Independencia (1810-1821). En estos años es cuando se presenta por primera vez el *Don Juan*, de José Zorrilla, dando paso a una tradición de representación anual que dura hasta hoy. El teatro nacional que se hacía, era de segunda, a excepción de las comedias de Manuel Eduardo Gorostiza —*Contigo pan y cebolla*—. Aparecen y desaparecen salas teatrales y excepto en el Teatro de la Opera, se presentaba de todo, hasta lucha libre.

Posterior a la Independencia México sufre muchos cambios: guerras, invasiones, monarquía, asesinatos, reformas. En medio de estas transformaciones, el teatro culto evoluciona hacia el melodramatismo costumbrista, en las filas del Romanticismo, mientras que el teatro popular parte del género chico español hasta convertirse en el "teatro frívolo" o el teatro de revista política mexicana. Al principio era un teatro de carpas, trashumante, presentado en zonas marginales de la Capital y en los pueblos, y que logró fijar tipos populares conocidos por todos. Luego penetró en la ciudad y con mucha influencia del can-can francés se instaló en los mejores teatros. La nota crítica, política, aumentó y a principios de siglo ya era una importante manifestación del sentir político mexicano. Tras la Revolución (1910-1917) el pueblo sustituyó el teatro culto español por el popular logrando un ascenso el teatro de revista en el que se critica todo con un alto grado de vulgaridad, pero que continúa hasta principios de los años treinta. Los dramas sueltos que se escriben en el país, por su parte, permanecían en el Romanticismo tardío de estilo totalmente español.

A mediados de los años veinte se inicia la vanguardia mexicana con el Grupo de los Siete (los Pirandellos) quienes intentaron renovar la escena presentando mucho teatro europeo moderno con técnicas renovadoras. Se separan pronto para dar paso al Teatro Ulises, grupo que parte de una revista literaria y que persigue las mismas metas que los anteriores: presentar buen teatro extranjero moderno, ensayando nuevas teorías escénicas. Esta línea se continúa en el grupo Escolares de Teatro (1931) y en el Teatro de Orientación (que surge de *Los Contemporáneos*). Estos últimos avanzan más que sus predecesores al intentar unir lo universal a lo mexicano, no sólo en las representaciones, sino en sus textos dramáticos. Salvador Novo y Xavier Villaurrutia fueron las figuras centrales de esta transformación (como dramaturgos y directores), germen metamórfico de todo el posterior vanguardismo mexicano.

Influido por el Teatro del Pueblo de Romain Rolland, en 1932 (simultáneo a la vanguardia universalista) se gestó el Teatro Ahora con Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno como fundadores. Se trataba de un teatro histórico, revolucionario e idealista, de intenciones didácticas. Gracias a este esfuerzo surgió y arraigó en esta década el teatro rural mexicano.

Junto a los renovadores vanguardistas, por los años treinta trabajan también Celestino Gorostiza y Rodolfo Usigli. El primero sigue la vanguardia por unos años y luego vuelve al teatro tradicional (*El color de nuestra piel*), pero siempre se mantuvo en temas nacionales, sociales e históricos. El segundo es el fundador del moderno teatro nacional mexicano. En los años treinta escribe sus comedias "impolíticas", en las que plantea temas político-sociales vistos con ironía. Pero es su obra *El gesticulador* (1937) la que inicia lo que hoy conocemos como "el teatro mexicano", por su temática nacional y su originalidad en la elaboración del mito. Pese a que por los cuarenta se escenifica esta obra, es una década que refleja decadencia en el teatro. El público no se sostiene, por lo que el teatro se hace menos universal y cada vez más nacional, como forma de recuperarlo. Hay pocos dramaturgos entre ellos que empiezan a expresar su sentir y a plantear sus problemas como lo hace Luisa Josefina Hernández. En 1942 se creó el Grupo Proa, de tendencia experimental, que intentó dar impulso al teatro con sus presentaciones modernas

realizadas en pequeñas salas. Ya se escuchan nombres de dramaturgos que serán importantes en la década posterior —Luis G. Basurto, Wilberto Cantón—. Esta es la década también en que se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

El florecer del teatro nacional mexicano se da en la década del cincuenta. La llegada al país de teatristas extranjeros discípulos de los grandes renovadores del teatro mundial, moderniza el teatro del país y lo enriela hacia el teatro de búsqueda: Seki Sano —las teorías de Stanislavski y Meyerhold—, el teatro realista norteamericano; Fernando Wagner, Charles Rooner —discípulo de Reinhardt—, André Moreau —actor de la Compañía de Jouvet (quien también estuvo en México)—, Lola Bravo —las teorías de Brecht—, Jodorowsky —el Teatro Pánico, fundado en el "happening", el choque espectacular y las teorías de Artaud—. Estos directores unidos a dos grandes movimientos dramáticos vanguardistas que surgen —Teatro en Coapa (1955) y Poesía en Voz Alta (1956)— forjan una conciencia de hacer buen teatro y sobre todo, teatro de búsqueda, que en México es equivalente al teatro de director. Teatro en Coapa es un movimiento iniciado por Héctor Azar con un grupo de estudiantes de la Preparatoria número Cinco de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Hacen teatro con entusiasmo por la experimentación. Poesía en Voz Alta (1956-1963) es la combinación de artistas de diferentes disciplinas —poetas como Octavio Paz, pintores, arquitectos, dramaturgos, etc.—, con el propósito de sacar adelante un buen teatro nacional. Hay rechazo al realismo y riesgo con los textos, que son mayormente clásicos, y están al tanto de lo más nuevo en el teatro mundial. El interés se pone en el espectáculo y no en la obra dramática. Su sede es primero La Casa del Lago y más tarde el teatro Caballito, propiedad de la UNAM. El teatro oficial y el comercial se desarrollan rápidamente. Gracias a la inigualable eclosión de dramaturgos nacionales se ponen de moda los temas reales del país. Muchos de los dramaturgos que se inician en estos años continuarán su labor con relevancia a lo largo de las siguientes décadas, como en el caso de Emilio Carballido, Hugo Argüelles y Marcela del Río.

La figura más prominente del teatro del medio siglo mexicano es Sergio Magaña, cuya obra *Los signos del zodiaco* (1950) se convierte en modelo del teatro realista de crítica, a la vez que

entra en la corriente de teatro urbano que dura hasta hoy. El más fecundo es Emilio Carballido (1925), iniciado en el teatro realista, localizado en la provincia, el cual supera con un giro drástico hacia la fantasía. Carballido ha tenido la capacidad de evolucionar con los tiempos amoldando su prolífica obra a las nuevas realidades y a las mudanzas técnico-estructurales del teatro, manteniéndose como uno de los más importantes y representativos dramaturgos latinoamericanos hasta este momento. Desde *Rosalba y los llaveros* (cincuenta) hasta *Orinoco* (1985), *La rosa de dos aromas* (1986) o *Ceremonia en el templo del tigre* (1986), Carballido ha incursionado en todos los periodos imaginables: teatro costumbrista, teatro realista, psicológico, fantástico, social; farsas, monólogos, comedias, teatro breve, teatro crítico, teatro brechtiano, teatro experimental, y muchos más. Algunos ejemplos de sus obras por los setenta son las piezas cortas que aparecen en su antología *Obras en un acto*, de 1973 —*Paso de madrugada, Tangentes*, etc.—. Hasta hoy día, sigue siendo el más fecundo, evolutivo y entusiasta de los dramaturgos mexicanos, mentor y modelo de la nueva generación.

Importantes en los cincuenta (y aún posteriormente) fueron las obras de Wilberto Cantón —*Malditos*—, Jorge Ibargüengoitia —*Clotilde en su casa*—, José Revueltas —*El cuadrante de la soledad*—, Rafael Solana —*Debiera haber obispas*—, Fernando Sánchez Mayans —*Las alas del pez*—, Pablo Salinas (sociólogo del teatro) —*A su imagen y semejanza* (comedia musical)—, Antonio Magaña Esquivel —*Semilla del aire*—, Luis G. Basurto —*Cada quien su vida*—, Hugo Argüelles (que inicia el humor negro en el país) —*Los cuervos están de luto*— y Carlos Solórzano, quien viniendo de un origen guatemalteco ha hecho su vida teatral en México contribuyendo con temas existenciales e históricos importantes —*Las manos de Dios*.

Imprescindible en estos años es la labor dramática de una camada de mujeres que dieron notas diversas al teatro mexicano: Luisa Josefina Hernández (1928) —iniciada en los cuarenta—, Elena Garro, Maruxa Vilalta, Margarita Urueta y Marcela del Río. Estas últimas desarrollan su dramaturgia a través de una labor continua en los años sesenta.

Luisa Josefina Hernández se inició con un teatro costumbrista de provincia parecido al de Carballido (*Los frutos caídos*

—1955—, por ejemplo) que superó en un teatro de crítica político-social como *Escándalo en Puerto Santo* (1962) y terminó haciendo un teatro didáctico, breve y sin compromiso, para los estudiantes, ya que heredó la cátedra de composición dramática de Usigli. Sus últimas obras tratan temas personales más existencialistas. Escribe un teatro amargo, de personajes solos y frustrados. A veces crea un punto de vista religioso y por momentos, se desvía a lo sobrenatural. Elena Garro juega con la realidad-ilusión llevando a sus solitarios personajes hasta la muerte en una lucha por escapar de su contorno (por esa vía llega hasta el realismo mágico). El tiempo, manifestado con diversas técnicas, es su constante. *La señora en su balcón* y *Un hogar sólido* son representativas de su temática.

Interesante es la obra de Maruxa Vilalta, quien comienza con un realismo de tendencia poética, del cual va a evolucionar y pasando por Brecht llega hasta el Absurdo, combinación que crea una obra distinta a la de su contorno. Su dramaturgia acusa. Ataca a la sociedad, de igual modo que al exceso de poder, por la deshumanización a que llevan al hombre. A las parejas las ataca por fomentar la incomprensión. En *El 9*, *Esta noche juntos amándonos tanto* (1970), *Nada como el piso 16* (1975), *Una mujer, dos hombres y un balazo* (1981) traza historias breves relacionadas con el amor que van de la sátira social a la irrealidad.

Marcela del Río se abrió paso con un teatro muy objetivo que posteriormente transformó en realismo casi documental en *El pulpo* (1970), su obra más larga, sobre la tragedia de los hermanos Kennedy. En algunas piezas se interesa por el trabajo ceremonial.

A principios de los años sesenta decae el movimiento de Poesía en Voz Alta, pero su semilla en torno a la superación del drama por el espectáculo había germinado. De fines de los cincuenta hasta casi toda la década de los sesenta prospera en México un teatro de director. La dramaturgia, que se había desarrollado con buen pie en los años cincuenta, languidece. No surgen nuevos dramaturgos y sólo algunos de los anteriores, como Carballido o Vilalta continúan escribiendo. Una figura que aparece a fines de esa década, pero que crea continuamente por los sesenta es Héctor Azar, innovador, dramaturgo y director. Su discurso dramático se extiende como el de Carballido por las

tres décadas posteriores. Como dramaturgo lo distingue su constante experimentación con el lenguaje; como director, la desacralización de la puesta en escena convencional. En ambos aspectos piensa que todo es válido por lo que usa farsa, chiste, juego lingüístico (hasta llegar a la agresividad), ritual, ironía, crueldad, psicodrama (que introduce a México); escribe auto sacramentales, misterios bíblicos, obras basadas en otras (intertextuales, como *La higiene de los placeres y los dolores* —1968—), collage, teatro poético y hasta teatro realista. Su teatro es mayormente breve; siempre chocante y polémico. Temáticamente se interesa por criticar (hasta burlarse) el machismo, la religión, la obsesión de pureza que desgasta al individuo —*Inmaculada* (1972)—, la mitología clásica —*La cabeza de Apolo* (1973)—, etc. En general, su obra se constituye de juegos dramáticos en los que destacan *Olímpica* (1964) por su humanismo y *La cantata de los emigrantes* (1973) por su profundidad; ambas enmarcadas en complejidades técnicas y el intento continuo de una renovación lingüística.

El teatro realista, de carácter nacional o universal, así como el teatro comercial de estrellas, desarrollado en los años cincuenta, da paso desde fines de la década al llamado teatro de director, el que se hace en el periodo inmediatamente anterior al que nos ocupa. La llegada de nuevos directores internacionales, especialmente el chileno Alejandro Jodorowsky, así como el surgimiento de una ola de grandes directores mexicanos —Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, Héctor Azar, Juan y José Luis Ibáñez, Miguel Sabido y Ludwik Margules, etc.— da pie a un nuevo tipo de teatro fundado en un despliegue de imaginación, creatividad, innovación y ruptura absoluta en el montaje. Jodorowsky había creado el Teatro Pánico en Francia junto a Fernando Arrabal y a Topol (la improvisación colectiva, incluyendo al público, la ruptura, el "happening") y lo introdujo a México, junto a técnicas del teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Mostró teatro vanguardista europeo del momento y montó teatro mexicano con modernidad. Su trabajo teatral fue escandaloso, pero el sacudimiento dejó gran repercusión. Gurrola transita por el camino de la violencia, del erotismo y la desarmonía en el montaje. Como pintor y gran conocedor del teatro universal usa todo su ingenio para sorprender al público, independientemente de los medios.

Todos sus montajes son experimentales y espectaculares. Héctor Mendoza, quien había iniciado su carrera con dramas importantes, por los cincuenta —*Las cosas simples*, sobre los problemas de los adolescentes—, es iniciador de vanguardias, de las que cambia muy rápidamente. No es escandaloso; sus montajes se destacan más por ser intelectuales. En 1964 *Divinas palabras*, dirigida por Juan Ibáñez ganó el premio a la mejor obra en Nancy, Francia representando el Teatro Universitario de México, lo que impulsó grandemente este teatro de director y con ello toda la vanguardia teatral mexicana. Las experimentaciones recibieron más apoyo; los directores se entronizaron por encima de los dramaturgos, quienes poco a poco fueron quedando relegados a un segundo plano, junto a sus obras. Este corte abrupto en el camino a la madurez que llevaba el teatro mexicano del cincuenta, priva a la dramaturgia de estos años de expresiones destacadas. Sin embargo, se produjeron excelentes escenificaciones, aprovechando las nuevas modas que entraron al país.

. . . . . .

Las influencias que nutrieron el teatro mexicano de la primera mitad de los sesenta y que transformarán el panorama escénico nacional por mucho tiempo fueron: el absurdo tardío y un poco superficial (se ve en las obras de Maruxa Vilalta y salpicado en las obras de muchos dramaturgos del periodo), el Teatro Pánico, que sorprendió al país a través del ingenio de Jodorowsky; el Teatro de la Crueldad de Artaud, así como el absurdo peculiar de Arrabal, ambos traídos por Jodorowsky. Brecht hace su entrada en estos años y también se quedará en el teatro, especialmente en las manifestaciones de los jóvenes —Maruxa Vilalta y Carballido se valen de él para hacer buenas obras como *Silencio pollos pelones, ya les vamos a echar su maíz*, del último—. En los setenta penetra el teatro documental, en la línea de Peter Weiss, el cual se afincará por muchos años (igual que las direcciones y teorías de Peter Brook). Después de 1968 se usa mucho el Expresionismo —incluso en la estructura—. En los setenta llega la avalancha de ideas del nuevo teatro latinoamericano, como siempre, adoptadas primero por los grupos estudiantiles y los colectivos de teatro social. Ya desde 1968 se

conoció el trabajo de Grotowski, quien ese año ofreció un taller en el país, seguido por directores, como Héctor Mendoza y Luis de Tavira; sus huellas se aprecian hasta hoy. Aunque polifacético, el realismo abunda en la dramaturgia nacional de los años ochenta. En los montajes se conocen los trabajos y experimentaciones del Teatro Antropológico de Eugenio Barba y las teorías del Post-Modernismo norteamericano y europeo, moviendo a grupos y directores a laborar en esa dirección.

El teatro de este periodo conoce la censura proveniente de la Oficina de Espectáculos, organización gubernamental, pero esa fue tal vez la única rémora que tuvo el vertiginoso desarrollo del espectáculo por estos años.

Nuevas promociones y dramaturgos

1967-1973

Aunque nuestro estudio se inicia en 1967, este periodo mexicano comienza en realidad en 1968 por los grandes acontecimientos históricos y culturales que vive el país ese año: se celebran por primera vez las Olimpiadas mundiales y el Primer Festival de Teatro Latinoamericano, y ocurre la lamentable masacre de estudiantes en Tlatelolco, como consecuencia de la inconformidad del pueblo con la calidad de vida y con el gobierno, manifestada en una masiva protesta estudiantil cuya aniquilación sacude las esperanzas neorrevolucionarias del país. En esta década se había exterminado la guerrilla urbana y rural, se habían reprimido huelgas, se realizó censura teatral; y toda esta represión culmina en la matanza de Tlatelolco. Es por eso que hay un cambio en el mundo escénico pues, a pesar de que el teatro se paraliza temporalmente como toda la vida cultural del país, pronto se reanuda su desarrollo a través del teatro de director. En el teatro de autor, salvo excepciones, se sufre un letargo por varios años.

Entre 1967 y 1968 salen a la luz pública tres obras de autores diferentes, que señalan el camino del teatro mexicano en los próximos veinte años: *El señor y la señora*, de Oscar Villegas; *Los arrieros con sus burros por la hermosa Capital*, de Willebaldo López y *Pueblo rechazado*, de Vicente Leñero. Estas tres piezas serán la

brújula de los nuevos dramaturgos. El contenido dramático que ensayan los tres es la crítica social; sus medios varían considerablemente.

Oscar Villegas (1943) abre con *El señor y la señora* una corriente renovadora apoyada en la imaginación. Con dejos de las asociaciones superrealistas y del absurdo trae nuevos temas como la dejadez moral de la juventud, los problemas de los universitarios por la represión, así como la importancia de la naturaleza o las situaciones límites a que se somete la gente pauperizada. Sus críticas van enmarcadas por un lenguaje de ruptura. El desgaste lingüístico, tal vez sea la mayor preocupación de Villegas, por lo que es la faceta en la que más experimenta: usa refranes, lenguaje callejero, vulgarismos, juegos con la pronunciación y la ortografía, rimas, repeticiones, enumeraciones, etc. La estructura escénica se realiza siempre a base de cuadros autónomos a los que a veces añade saltos inesperados; las escenas son siempre breves, separadas como en la novela con números arábigos o romanos. Sus personajes —casi siempre jóvenes— son anónimos: llevan números, apodos o motes genéricos. El conjunto de estas características hace que el teatro de Villegas sea raro, extremadamente diferente a lo que se escribía en México por estos años.

Entre las obras importantes de Villegas aparecen: *El señor y la señora* (1967) sobre las relaciones superficiales que se crean en las parejas de clase media alta; *El renacimiento* (1967) sobre las huelgas universitarias y la lucha estudiantil por sus derechos —la obra termina con una irónica esperanza en el cambio (ironía que se ratificará al año siguiente con la matanza estudiantil)—; *La paz de la buena gente* (1967) es una serie de cuadros superrealistas en torno a diferentes tipos de relaciones amorosas, que siempre fracasan —no hay una verdadera trama y el lenguaje es de ruptura total—; *Santa Catarina* (1969) es una obra sobre los enredos de niños y adolescentes en una institución militar-educativa. Su interés está en la naturalidad con que se presenta la psicología casi infantil de estos jóvenes (incluyendo la homosexualidad) a través de sus pequeños triunfos y fracasos; *La Pira* (1970) es una obra "dura" que da luz a la amoralidad en que vive la juventud, con los efectos contraproducentes de las prohibiciones paternas. *Mucho gusto en conocerla* es una pieza más abs-

tracta que las anteriores, hilada a base de la tensión entre la vida y la muerte que parte desde la época prehispánica. El lenguaje es anti-realista y experimental, lo que unido a la poesía conforma una obra casi irreal (sobrenatural). Pero es *Atlántida* (1977) la que se considera la mejor obra de Villegas, quizás porque sus breves cuadros conservan una estructura ascendente en la fábula, al modo tradicional. Pesimista, como casi todas las obras de este autor, nos explaya la vida de sufrimientos de personajes —muy bien delineados— de una barriada marginal de la ciudad. Una inundación carga con la colectividad, pero vemos que la vida de los sobrevivientes continúa igual. A pesar de que Villegas no ha escrito mucho en los últimos años, su obra de estructuras y lenguaje caóticos dejó una profunda huella en la idea de renovación de los dramaturgos posteriores.

Willebaldo López (1944) —actor, director, dramaturgo— se inició en 1967 pautando también una modificación, pero de un modo más popular y realista que Villegas. La crítica social es el *leit motiv* de López, quien expone todo tipo de situaciones, asumiendo a veces el compromiso. Gusta de trabajar personajes jóvenes, con mucho humor. El tono general de su dramaturgia es farsesco, con predominio de la ironía y el humor negro. La historia y la sociedad son sus temas favoritos, y los trata como información, compromiso o desmitificación, a través de rupturas estructurales. Tanto este teatro, como el infantil y las pastorelas, le han ganado muchos premios.

Los arrieros con sus burros por la hermosa capital (1967) es una tragicomedia burlesca que critica el maltrato citadino que sufren los campesinos, a pesar del alegato de que son la base del país. De estructura anárquica *Cosas de muchachos* (1968) aborda a la juventud de clase baja en su despertar a la vida entre sus instintos naturales y las prohibiciones —o temores— que les inculcan los padres, y recrea sin pudor las nefastas consecuencias de los juveniles juegos sexuales. Es una pieza farsesca en la que se admiten recuerdos dramatizados, juegos, canciones y burlas. *Yo soy Juárez* (1972) es una ingeniosa recreación-desmitificación del héroe nacional. En dos planos de realidad —los estudiantes de una escuela montando una obra, y la vida de Juárez dentro de la historia nacional— se actualiza, de forma fresca, la historia mexicana. *Pilo Tamirano Luca* (1973) se adentra en la lucha entre

la civilización moderna (blanca) y la prehispánica (indígena) mediante el recurso de las entrevistas de un etnógrafo a un curandero de la tribu Cora vemos la historia de su "modernización", pasando por la intensidad mitológico-folklórica y el misticismo indígena mexicano. El humor negro es la base de *Vine, vi y mejor me fui* (1974), farsa, por momentos grotesca, sobre el pauperismo en los barrios bajos, que no deja ningún aspecto de la sociedad mexicana sin criticar: machismo, Iglesia, corrupción política, prensa sensacionalista, etc. *Malinche show* (1977) —la obra más floja de la producción de López— recrea con recursos modernos (música, bailes, idiomas extranjeros y recursos del teatro comercial) la traición de la Malinche y el extranjerismo en el país. En años posteriores López se ha dedicado más a la dirección.

Vicente Leñero (1939) quien proviene de la narrativa y afirma que "el teatro es escribir novela sin narrador" ha sido el dramaturgo más consecuente de esta promoción. Su teatro abarca varias vertientes, la más importante de ellas la del teatro documental, la cual inicia en Latinoamérica bajo la influencia de Weiss, en 1968 con *Pueblo rechazado*. Esta pieza, cercana a las técnicas periodísticas, está basada en el caso del Padre Gregorio Lemercier y su enfrentamiento con la Iglesia por defender el psicoanálisis. Es un teatro de protesta, polémico, de crítica socio-política y religiosa, pauta de toda la obra posterior de Leñero. Desde el principio elimina el psicologismo tradicional en su teatro, pese a la influencia del teatro realista norteamericano y decimonónico, y crea su estilo personal de realismo que apoda hiperrealismo, en el que parte de lo estrictamente histórico o verosímil, pero dando libertad a la creación. De ahí que implante nuevas técnicas (muchas de ellas de la narrativa) como los juegos con el tiempo y el "narrador" o testigo. Cree en el teatro de texto y aboga por obras que queden más allá del espectáculo, pero se aviene a que su teatro se adapte al de director. Sus temas son contemporáneos, por lo regular muy críticos (la Iglesia, la corrupción política, los combates de todo tipo) pero trabaja también con la historia y la imaginación. Dentro del teatro documental sus obras más importantes son *Pueblo rechazado* (1968), *Compañero* (1970), una desmitificación del psicologismo —con juego de planos— basada en el diario del Che; *El juicio* (1971) sobre el juicio por el asesinato del Presidente Alvaro Obre-

gón y *Martirio de Morelos* (1981) abono a la investigación sobre los orígenes de la independencia mexicana dejando al pueblo el veredicto final. Una de sus facetas dramatúrgicas es el teatro de adaptación —que él llama "piezas derivadas"— como *Los albañiles* (1969), pieza de suspenso con recursos policiacos de testigo engañoso múltiple, tomado de su novela homónima, en la que se insinúa la lucha de clases y el sufrimiento humano.

En *Los hijos de Sánchez* (1972) Leñero adapta la obra de Oscar Lewis, manteniendo los mismos rasgos de crudeza. En *La carpa* (1971), sobre otra novela suya, aprovecha para criticar la televisión y su vacuidad mediante vaivenes laberínticos en los planos de acción que debemos sortear para no perdernos. También escribe obras de imaginación como *La mudanza* (1976) pieza de ruptura que podría ser su mejor trabajo, en la que el misterio y la fantasía invaden la más ordinaria realidad o *La visita del ángel* (1985) obra casi monológica, más bien de situación, que recuerda a Chejov. *Alicia tal vez* (1979) es la búsqueda que hace una mujer de ella misma en un mundo regido por los hombres, y *Pelearán 10 rounds* (1985), en la que usa la técnica de historia reflejo para contar ambiguamente la historia de un boxeador. Cada obra de Leñero se elabora con una técnica diferente, a veces sorpresiva y extraña; siempre ajena a lo tradicional.

De esta generación son también José Agustín, Juan Tovar, Antonio González Caballero y Carlos Fuentes. José Agustín (1944) originalmente narrador, como Leñero, adopta recursos de la narración en su teatro. Sus obras son interesantes tanto en su fondo como en las técnicas. *Abolición de la propiedad* (1969) es un hito en su combinación del texto con la teatralidad. Pero el uso excesivo de complejos recursos audiovisuales (pantallas, televisores, diapositivas, música rock grabada y en vivo, etc.) para multiplicar los planos de realidad ha hecho difícil su representación. Su contenido —el enfrentamiento de una mujer liberal con un machista conservador— aparece a medio camino entre el texto dramático y la novela por el uso de acotaciones narradas en la primera persona por la protagonista. De 1972 es *Círculo vicioso* (censurada en su primera temporada) y de 1970 *Los atardeceres privilegiados de la Prepa Seis*, pieza graciosa e ingeniosa sobre las peripecias que se crean entre maestros y estudiantes en una escuela preparatoria. Nuevamente crea un género mixto

entre teatro y narración, con acotaciones en tercera persona que no se interrumpen con el diálogo.

Juan Tovar (1941) gusta de escribir teatro de corte histórico, muchas veces basado en literatura ya existente, a la que él añade investigación y fantasía. Le atraen las estructuras modernas, cercanas al cine. *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1986) y *El monje* (1986) se escribieron para el mismo espectáculo. La primera es un objetivo laberinto de historias una dentro de la otra, con saltos, fragmentaciones, sueños, realidades y fantasías crasas, que se acerca más a la novela de aventuras que al teatro. *El monje* narra como la degradación hace llegar hasta un pacto diabólico. En ambas se reta la verdad y la imaginación. *El destierro* (1981) describe la vida de José Vasconcelos y su compañera Antonieta Rivas Mercado. En *De paso* (1985) junto a Beatriz Novaro, trabaja los malentendidos en las relaciones de pareja. Las obras de Tovar resultan siempre bien escritas.

En 1967 Antonio González Caballero (1931) es conocido por una obra valiosa, *El medio pelo* (1964), pieza llena de gracia y de vuelta al costumbrismo de provincia. Se burla de las clases sociales y su organización. Su teatro es casi siempre comedia crítica como en *Nilo, mi hijo* (1967), *Señoritas a disgusto* (1967) y *El estupendo hombre* (1980). Pilar Campesino, en cambio, escribe obras de profundo contenido social (que a menudo han sido censuradas) con técnicas modernas y lúdica en la acción. Se inicia en 1967 con *Los objetos malos*. En 1968 *Verano negro* azota la desigualdad racial, usando un microcosmos estudiantil en el que alterna coros de negros y blancos; *Octubre terminó hace mucho tiempo* (1969) es el mundo estudiantil de los sesenta con sus virtudes y defectos, visto a través de una pareja que pierde al compañero en un tiroteo con la policía. Las intercalaciones de constantes juegos con situaciones ajenas a la realidad, no impidió que al recordar la cercana masacre de Tlatelolco, la obra fuera prohibida. *Super ocho* nos inserta en el conocimiento cinematográfico de la dramaturga (quien también escribe guiones de cine) en la fábula que cuenta cómo una pareja, junto a un grupo de compañeros, filman una película, a la vez que se desarrolla su drama íntimo. Todo se confunde de tal forma que se dificulta distinguir qué es la realidad y qué es la filmación.

Carlos Fuentes (1929) reconocido mundialmente como un excepcional narrador incursiona en el teatro con *Orquídeas a la luz de la luna* con el recurso de teatro dentro del teatro y a través de las dos mujeres rivales que han sido ídolos —hoy mitos— mexicanos (Dolores del Río y María Félix) enfoca la falsa identidad del mexicano. *El tuerto es rey* (1970) expone el estilo del Absurdo junto a la crueldad artaudiana y los juegos ceremoniales en la relación de una pareja de "ciegos", símbolo de la relación del hombre con Dios; *Todos los gatos son pardos* (1970) —su mejor pieza dramática— va al pasado a auscultar el momento de transición entre el mundo precolombino y la "civilización" con prioridad en el conflicto de clases y el poder que da paso a una nueva "era". Los dramas de Carlos Fuentes siempre presentan un contenido interesante, pero su estructura, así como los recursos de teatralidad son endebles.

Hubo otros dramaturgos que contribuyeron a nutrir este periodo como Juan José Arreola (1918), más narrador que teatrista, y del periodo anterior, pero que aporta una buena obra experimental: *Tercera llamada ¡Tercera! o empezamos sin usted;* Enrique Ballesté (1939), aplaudido en 1969 por su obra *Vida y obra de Dalomismo*, pieza vanguardista que revisa la política de México; en *Las Flores Guerra* (1982) pasa revista a la familia mexicana; Federico Steiner (1928) —*Los Angeles, USA* (1971)—; Federico S. Inclán (1910-1981) —*Frida Kahlo* (1970)—; Eduardo Rodríguez (1938) —*Blackjack* (sobre el racismo), de 1968—; Antonio Ferrer —*El derecho de crecer* (1967)—; Felipe Reyes Palacios (1945) —*Diálogo entre el enterrador y un zapatero* (1967)—; Alberto Dallal —*Siete piezas para la escena* (1970)— y Miguel González, que es de Guadalajara —*Máscaras* (1973).

1973-1979

Con la base creada por los dramaturgos de fines de los años sesenta, los nuevos dramaturgos tienen el camino abierto para producir obras que reflejen el entorno nacional, pero apartándose a la vez de la tradición costumbrista creada en los cincuenta.

Por la falta de apoyo de las instituciones y el desinterés del público, muchos dramaturgos desertaron la escena a principios de los setentá, desequilibrando el proceso teatral mexicano. Fueron los talleres de los maestros dramaturgos de generaciones

anteriores los que avivaron la llama nacional: los Talleres del CADAC (Centro de Arte Dramático, Asociación Civil —1975—) dirigido por Héctor Azar; el Taller de Hugo Argüelles, el de Emilio Carballido (el más productivo) y el de Vicente Leñero (que desarrolló un tipo de realismo diferente —hiperrealismo—). Todos sirvieron de modelo evitando una ruptura generacional y contribuyendo al florecimiento de la dramaturgia nacional, la cual se une al teatro de guerrilla que emergió por estos años. Estos escritores se separan un tanto de las modas (representadas por el teatro de dirección) y se arraigan en el realismo, adoptando dos corrientes: la de crítica directa y la metafórica de crítica indirecta. Sus trabajos, que recrean un lenguaje cotidiano, empiezan a publicarse en antologías, iniciativa tomada por Emilio Carballido, mentor de esta generación (y quien a su vez sigue desplegando un gran dominio dramatúrgico por estos años). Este impulso logra que en la segunda mitad de la década surja un entusiasta movimiento teatral: festivales, concursos, talleres, nuevas escuelas, nuevos dramaturgos y un nuevo aprecio del público y las instituciones por el teatro nacional. Continúa también prosperando la inclinación a la búsqueda espectacular de poco texto, con obras de teatro del cuerpo, trabajadas con sonidos estridentes, desnudez y erotismo, y los directores se sumergen en la indagación de nuevas formas de expresión, ya sea en el teatro clásico, mexicano o universal.

Tanto en esta generación, como en la próxima, abundan los dramaturgos, pero comentaremos solamente los más editados y representados: Oscar Liera, Hugo Hiriart, Carlos Olmos, Alejandro Licona, Miguel Angel Tenorio, Felipe Santander, Antonio Argudín y los más jóvenes, Dante del Castillo y Gerardo Velázquez, y una mujer, Carlota O'Neill, que también contribuye al movimiento dramático.

El teatro de Oscar Liera (1946-1991) es de sesgo experimentalista, realizado a base de nuevas estructuras —segmentación, ruptura, cambios de enfoque de la misma situación—; su temática en cambio es crítica, especialmente de la Iglesia, la política y la sociedad. Se lanza con comedias y farsas satíricas de lenguaje coloquial, aunque de tono amargo. Aquí se ubica *Las Ubarry* (1979) en la que yuxtapone narrativa y teatro para fallar en contra del peso de la tradición social o *La fuerza del hombre* en que se

burla de la medicina. Luego escribe *El jinete de la divina providencia* (1980) drama importante que recrea la leyenda sobre un Robin Hood local y provinciano que fustiga a la Iglesia, los ricos y los políticos. En sus últimas obras, que continúan los juegos estructurales, se traslada a la ciudad. *La piña y la manzana* enfoca personajes que inventan la realidad y en *Cúcara mácara* (1980) critica la manipulación de la Iglesia; *Fábulas perversas* dramatiza la vida de Fray Servando Teresa de Mier. Liera es el más imaginativo y experimental de esta generación. Otras obras suyas se recogen en la antología *Las dulces compañías;* la mejor es *Los negros pájaros del adiós*. En todas trabaja con las relaciones de pareja y la turbulencia de los problemas sociales (drogas, abortos, soledad, incomunicación y hasta desequilibrio mental).

Carlos Olmos (1947) llegó del interior a decir cómo se ve la historia del país desde la provincia; llegó en busca de una mayor conciencia por la identidad teatral mexicana, fundada en la historia y lo social. Escribe obras que parten de su realidad histórica, pero que desembocan en la invención de otra realidad (muestra de la influencia que recibe de Virgilio Piñera y José Triana) —*Lenguas muertas*, *Juegos fatuos*—. Construye sus dramas con juegos ceremoniales al estilo de Genet —*Juegos fatuos*, *El brillo de la ausencia*—. Va enlazando temas críticos, de forma sutil o abierta, sin que se le escape nada: política, sociedad, religión, supersticiones, corrupciones, la Revolución. . ., lo que logra con ayuda del humor negro y la ironía. Su mejor pieza dramática es *Lenguas muertas* (1975), madeja de contradicciones vitales que gira en torno la política y la superstición, hilada entre la realidad y los sueños de la imaginación. Tiene una trilogía de 1971 —*Juegos fatuos* (la gloria), *Juegos impuros* (el purgatorio) y *Juegos profanos* (el infierno)—; sobresale la primera, ejercicios de rituales lúdicos relacionados con la Revolución Mexicana. En los últimos años Olmos se ha dedicado con éxito a la televisión.

Hugo Hiriart, quien tiene su propio taller de dramaturgia, elabora su teatro desarrollando la idea con los actores. Sus textos (como todo su teatro, que dirige él mismo) son experimentales. Se trata de obras muy imaginativas en las que siempre hay humor, psicologismo y juegos de situación, alejados de las alegorías sociales. Gusta de indagar sobre la vida en pareja, la mitología, la historia del arte o cualquier aventura humana. *La ginecomaquia*

(1972) sorprende por la forma renovada de dramatizar el maltratado tema de la femineidad (por el ingenio y sobre todo por el humor). *Simulacros* es un interesante juego de teatro, con mucha intertextualidad y cargado de simbolismos y humor; todo inspirado en la obra pictórica de Matisse; *Intimidad* (1984) vuelve a los avatares de la pareja mediante continuos juegos estructurales (narradores épicos, monólogos, diálogos simultáneos), personajes medio esperpénticos y como siempre, mucho humor. *El tablero de las pasiones de juguete* (1983) y *Camille* (1987) —sobre los amores de Rodin— completan su obra.

Uno de los dramaturgos más fecundos de estos años es Alejandro Licona (1953) egresado del Taller de Emilio Carballido. Ha obtenido muchos premios, tanto en el teatro como en el cine y la televisión. Escribe teatro realista, de lenguaje cotidiano, al que salpica de humor negro que a veces llega hasta el cinismo. En ocasiones combina la realidad más concreta con la fantasía —*La raya*— trabaja mucho el ambiente popular mexicano y ahí con situaciones límites. Sus tramas, muchas de ellas sobre jóvenes y para jóvenes, son entretenidas; sobre ideas importantes y modernas. Gusta también de presentar las relaciones humanas en la utilización de un ser humano por otro de clase más baja. En estos estratos refleja la pobreza y allí a los jóvenes de pandillas con sus problemas (robos, embarazos, ocio) siempre en situaciones límites. La crítica social es el fuerte de Licona, aunque se agencia muy bien en las relaciones interpersonales, ambas vertientes dentro de las mencionadas situaciones límites: los problemas de los hospitales y las fábricas, las drogas, la delincuencia o relaciones personales como los celos, la infidelidad, la corrupción personal —o social—. Sus obras son muy representadas (más que nada por jóvenes); tal vez la más popular sea *Huélum o cómo pasar las matemáticas sin problemas*, cuya técnica retrospectiva-engañosa nos lleva por el mundo de la corrupción personal —por un robo de exámenes unos muchachos son expulsados de la escuela; muchos años después se reúnen y encuentran que eso no impidió que les fuera bien en la vida, al punto que uno es presidente del país y proclama la honestidad como símbolo de lo nacional. Entre otras obras están *Máquina* (1980) —sobre la vida en las fábricas—; *Cuentas por cobrar* (1982) y *Raptóla, violóla y matóla* (1987).

Miguel Angel Tenorio (1954) escribe teatro adulto e infantil, además de nutrir la televisión, tareas por las que ha sido muy premiado. Gusta del teatro social, por lo que se vale de técnicas brechtianas que se ajustan a ese teatro ideológico (personajes genéricos, narración épica), pero añade otros recursos como la segmentación episódica y la circularidad estructural, entre otras. En *Cambio de valencia o El espíritu de la lucha* (1979) expone de forma entretenida las desviaciones modernas de las teorías marxistas; *En español se dice abismo* (1978) bordea las indecisiones de la juventud y el conflicto generacional; *Dormía soñándose bella porque era de la clase media* (1987) retrata los anhelos y defectos de la clase media —después de los cuarenta— que desembocan en la frustración y *La sirvienta y las tentaciones* (1980) es la eterna lucha entre ricos y pobres, con la peor parte para los últimos. Dante del Castillo (1946) lo mismo trabaja realidades cercanas que con metafísica. En sus primeros intentos hay crítica social: *El desempleo* (1970), *El gerente* (1979). Esta última recoge la corrupción a que se somete la gente (en este caso en una fábrica) para obtener más dinero y subir de posición. *Riesgo vidrio* (1970) nos refresca los problemas domésticos de una familia típica (machismo, maltratos a los hijos y a la esposa y la importancia de la toma de una decisión); *Adán, Eva y la otra* (1980) es una entretenida comedia sobre la vida y la muerte; ésta última, como mujer fatal, se lleva a un hombre y para consolarlo lo encarna en hijo de su viuda.

Gerardo Velázquez (1949) es dramaturgo y cuentista. Gusta de tratar temas serios como la historia y sus relaciones con el presente, o la relación vida-muerte, todo con el ensayo de nuevas estructuras dramáticas. Escribe obras muy breves o extensas, siempre pensando en el montaje, por lo que varía sus recursos que van desde el absurdo hasta los más modernos como la fragmentación o las rupturas espacio-temporales. En *Vía libre* (1980) trata la huelga de los ferrocarriles en 1959 desde el teatro épico y alternando el tiempo original con el actual. Histórica es también *Sobre las lunas* (1979) del periodo de Porfirio Díaz, en la que recurre a una infinita ambigüedad; *Hasta hacernos polvo juntos* (1980) —lucha entre la vida y la muerte— y *El cuarto más tranquilo*, en la que se yuxtaponen tiempos sucesivos, usan técnicas del absurdo. Su obra más completa, quizás la mejor, es *Aunque*

vengas en figura distinta, Victoriano Huerta (1985) —premiada— en la que intenta un retrato objetivo de esta figura histórica. Presenta el desarrollo de las ambiciones de Huerta desde muy joven hasta su vejez, cuando llega al poder. La obra está fragmentada y el personaje multiplicado, para proyectar diferentes momentos de su vida. Usa al pueblo a manera de coro trágico, mediante sus voces anónimas.

Reynaldo Carballido (1952) siente preferencia por el teatro realista (a veces crudo), debido a la violencia que se vive en el país por la corrupción, la degeneración moral y las injusticias sociales. *La corriente* (1979) trata como la inocencia (sobre todo en los jóvenes) va cayendo en manos corruptas que los llevan a su ruina personal; como el gobierno desoye y destruye al mismo pueblo que lo sostiene. Escribe también *Acto social*, *El periódico* (1975) y *Los mandamientos de la ley del hombre* (1977).

Felipe Santander (1934) es un actor dramaturgo y director —sumamente premiado— que se inició como comediante a principios de los sesenta. Su experiencia de ingeniero agrónomo lo llevó a trabajar el drama social en una valiosa trilogía que incluye la obra más premiada y representada por más tiempo en México: *El extensionista* (1978). Es un planteamiento al estilo brechtiano sobre el abuso oligárquico y gubernamental con los campesinos y las tierras que trabajan, en la que queda abierta la posibilidad de Revolución como recurso de cambio. *El corrido de los dos hermanos* (1982) combina temas importantes como el campo empobrecido por el interés en las minas, el éxodo de campesinos y la sátira militar. *Y, el milagro* completa la trilogía con un fuerte rechazo al militarismo y una sugerencia de la guerrilla como posibilidad, así como una defensa a la teología de la liberación. Dentro de la etapa campesina de tema social se inserta *A propósito de Ramona* (1981) de narración épica y estructura episódica, en la que la mujer es símbolo de las violaciones y despojos agrarios de los campesinos. Otras ideas que trabaja Santander son la prostitución, la crítica a la falta de libertad en el país (que aún censura), los problemas ideológicos de la juventud mexicana y aspectos de la política internacional. Aunque toda la obra de Santander es un levantar la voz en busca de justicia para el marginado, va evolucionando en sus técnicas para crear trabajos mejores y más modernos en el texto y el espectáculo.

Partiendo de la defensa de la mujer, Carlota O'Neill escribe *Circe y los cerdos* y otro grupo de obras que exponen la relación hombre-mujer. En el trabajo que da título al conjunto va hasta el mito de la relación entre Ulises y la Hechicera para desmitificarlos y ponerlos frente a frente, hombre-mujer, como humanos luchando por su libertad. *Cuarta dimensión* (1974) va a un tema más universal, la búsqueda del verdadero yo, imposible de encontrar en la incomprensión del mundo moderno. *Cómo fue España encarcelada* (1974) es más bien una narración dramatizada que documenta el periodo de Francisco Franco en España.

La narradora Rosario Castellanos (1925-1974) hizo un esfuerzo dramatúrgico en sus últimos años, *El eterno femenino* (1974) obra ingeniosa (presentada póstumamente) en la que insiste en la defensa de la mujer.

Se dieron a conocer por estos años Héctor Berthier (1952) —*El corsario negro* (1976)—; Felipe Galván (1949) —*Historia de Miguel* (1980)—; José López Arellano (1951) —*El tanque vacío* (1973)—; Sergio Peregrina (1950) —*Volver a decir el mar* (1979)—; Ignacio Arriola —*Seis piezas teatrales* (1974)—; Pedro Casanova (1952) —*Papalotl*—; Antonio Argudín (1953) —*Sueldo según capacidades*—; Eugenio Ruvalcaba (1951) —*La visita*— y muchos otros que quisiéramos comentar, pero el espacio es limitado para la vasta producción del periodo.

1979-1987

La década del setenta fue una de negación del teatro mexicano (aunque se seguía escribiendo) e imperio de los grandes directores, quienes a veces redactaban sus propias obras o el libreto de los espectáculos, y recibían un gran apoyo del gobierno. A fines de la década Guillermo Serret consigue unos fondos y el auspicio de la UAM (Universidad Autónoma Metropolitana) para realizar ciclos de lectura de autores mexicanos poco o nada conocidos en el país. Se lee, se escenifica y se publican las obras. La crítica y las revistas también ayudan con su difusión. El mismo Serret les dio el nombre de Nueva Dramaturgia. El movimiento adquiere auge y se une a los dramaturgos de generaciones anteriores, incluyendo la del cincuenta. Emilio Carballido publica una serie de antologías de este teatro joven; las instituciones se entusiasman y ofrecen su apoyo a todo un movimiento que logra

el resurgir y la divulgación del teatro mexicano, fenómeno no vivido desde la década del cincuenta. Estos nuevos autores estudian teatro y suelen agruparse en talleres desde los que se desatan las búsquedas. Sin embargo, no hay mucho de nuevo en su trabajo en comparación con los dramaturgos que hemos visto en la sección anterior y a quienes consideramos parte de esta Nueva Dramaturgia. Se trata todo tipo de géneros y estilos; su único denominador común es que parten del realismo que Vicente Leñero (tutor de uno de los talleres) llama hiperrealismo, especie de fotografía de la escritura, sin la profundidad psicológica anterior (ven el mismo mundo de un modo diferente). Pocos son los que se escapan hacia el Expresionismo o la ficción; las obras suelen ser cortas y los temas son por lo regular, sociales, actuales y urbanos, a menudo relacionados con la violencia y la juventud. Las estructuras son anárquicas. Son muchos los participantes de este movimiento (e insistimos en que los de la década del setenta son también partícipes de este movimiento, a pesar de darse a conocer antes) pero los que más han sobresalido son Guillermo Schmidhuber (el único de provincia), Jesús González Dávila, Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón Banda, Tomás Urtusástegui, Leonor Azcárate, Tomás Espinosa y María Muro.

Guillermo Schmidhuber (1943) —dramaturgo y crítico— puede considerarse un solitario dentro de la nueva dramaturgia mexicana, ya que la primera parte de su obra la realizó en provincia, desvinculado de talleres o corrientes de la Capital, y luego se trasladó a Estados Unidos desde donde continúa su prolífica obra (con más reconocimiento que en su propio país) y su larga lista de premiaciones, todavía en soledad. Sus obras son diferentes de la de los dramaturgos de estos años, ya que aborda temas universales, o los del país disfrazados con símbolos o momentos importantes de la historia. El realismo cotidiano mexicano, tan proclive a las obras de estos años, está ausente de las suyas. Gusta también de usar personajes ya existentes en la literatura o en la historia para confeccionar sus obras. *Nuestro señor Quetzalcóatl* (1979) es un drama histórico, lírico-realista en el que se sintetiza de forma sencilla y humana la leyenda (mítica, histórica) de Quetzalcoatl para aclarar el origen del pueblo mexicano y así entender mejor el presente. *Los héroes inútiles* (1978) sobre la Revolución Mexicana —vista por tres prisioneros a punto de ser ejecutados—

es su obra más representada; *Los herederos de Segismundo* logra una imbricación de temas importantes como la guerra, la historia, la religión, ciencia, política, creación artística, etc. que deja ver como repetimos nuestros errores en el tiempo. *Felicidad instantánea* trae unos personajes ayudados por una agencia, que buscan un destino propio; *El día que Monalisa dejó de sonreír* (1987) es la intrahistoria que rodea el mundo de De Vinci; desarrolla los temas de la libertad y la creatividad individual; *Lacandonia* (1982) —con tres finales— se mueve en un tema denso: la existencia y extinción de la vida. *Por las tierras de Colón* (1987) —gana el Premio Letras de Oro en Miami— presenta la situación político-social de Latinoamérica a través de dos actores famosos que llegan a Colombia el día del "Bogotazo" (9 de abril de 1948) cuando el pueblo se subleva ante el asesinato de un líder liberal. El despliegue de planos de los dos actores entre lo personal y lo ideológico los define como microcosmos latinoamericano. Schmidhuber cambia de técnica constantemente, de modo que lo vemos explorar niveles múltiples de realidad, juegos dentro de la obra, teatro dentro del teatro, personajes autónomos que se desprenden de su papel, y más.

Jesús González Dávila (1940) se inauguró en la dramaturgia desde 1969, pero no fue muy conocido hasta los ochenta. Una de sus primeras obras importantes *La fábrica de los juguetes* (1970) en la que se manejan diversos planos de realidad, no fue comprendida en su momento. Se observa realismo simbólico y dejos absurdos en la fábula. Unos niños mueren atrapados en un edificio que demuelen. En el lugar se mezclan vivos y muertos, y mediante la fragmentada secuencia, descubrimos que los mataron y quemaron en el lugar por una huelga. Hay coros líricos y ritmo poético. En la siguiente etapa, González Dávila ahonda en el hiperrealismo. *Pastel de zarzamora* (1981) pinta mediante la segmentación y retrospección un adverso cuadro familiar que provoca la desbandada de los hijos: uno se va, otro enloquece y el último se refugia en la homosexualidad. Una serie de cuadros cortos conforman la estructura de *Los niños prohibidos* (1981), estudio de la infancia en diferentes edades y situaciones, siempre mostrando una mala relación con los adultos. *El jardín de las delicias* (1984), de título irónico, recoge las fealdades humanas (abortos, incesto, maltrato a la mujer, mala relación de la pareja,

desequilibrio mental, etc.) usando como eje a una pareja y como forma, la sugerencia, la realidad en entredicho, la retrospección y la fragmentación. *De la calle* (1984) —premio Rodolfo Usigli— se aboca al Naturalismo en la crudeza con que pinta el mundo de los miserables hundidos en una cloaca (símbolo de su vida). De nuevo usa un joven protagonista (esta vez en busca de su padre) como agente mediador de un mundo infrahumano que lucha a diario por sobrevivir. Su degradación es rápida y continua hasta llegar al único modo de salvación: la muerte. Un montaje extraordinario de Julio Castillo dio propaganda al texto. *Crónica de un desayuno* (1986) es un recuento de los problemas familiares de la clase media baja: el abuso del hombre, la sumisión de la mujer, la insatisfacción de los hijos, la irresponsabilidad paternal, la disgregación familiar, etc. La obra de González Dávila exhibe preocupación social y dramática, con contenidos bien pensados, tramas originales y estructuras bien trabajadas.

Sabina Berman (1953) —actriz y dramaturga muy premiada— es una de las mejores exponentes de la Nueva Dramaturgia Mexicana. Su teatro (adulto e infantil) es de excelencia. Le gusta crear obras de época que nos sumergen en la historia casi sin darnos cuenta, ya que lo hace desde una situación individual. Las estructuras de su teatro son firmes; los temas relevantes y bien armados. *Bill* (1980) trae un ex-combatiente de Vietnam que busca su identidad perdida, lo mismo que su rival, pero por razones diferentes, en la misma mujer; *Rompecabezas* (1981) —con cuatro premios nacionales— presenta la investigación del asesinato de Trosky jugando con las múltiples personalidades del asesino. *Herejía* (1982) es un logrado trabajo sobre los efectos de la Inquisición en los judíos que vinieron a América; combina el presente con el pasado para demostrar que los fanatismos (religiosos o políticos) prevalecen desde la Colonia. *Aguila o sol* (1985) cambia el tono serio de Berman para parodiar la Conquista de México; *El suplicio del placer* (1985) trae la inversión sexual de la pareja; *El polvo del tiempo* (1987) la mueve al absurdo, tipo Griselda Gambaro, para describir la aceptación incondicional que vive el hombre actual.

La obra de Víctor Hugo Rascón Banda (1948) es la que mejor recoge el lenguaje realista de estos años, grabando lingüísticamente lo cotidiano. No hay sueños, amor o hermosura en sus

obras. Rascón Banda se dedica a revelar lacras sociales y humanas, inconformidad con la situación del país; defectos del sistema. Sus personajes nunca triunfan; las relaciones son malas. El machismo golpea de una forma brutal a la mujer, que es siempre maltratada. Los deportes que usa como base de algunas obras son violentos —lucha libre, gallos—, como símbolo de la violencia que reina en el seno de su sociedad. Sus estructuras son episódicas y gusta de usar elementos distanciadores, al modo brechtiano. *Los ilegales* (1980), la obra que lo da a conocer, es cruda; muestra la tentación que significa Estados Unidos para la insostenible pobreza de la mayoría mexicana; la lucha por el cruce tantálico y la consiguiente destrucción, muy vivida en los años setenta. *Las armas blancas* compila cuatro obritas sobre temas que van de la homosexualidad entre amigos hasta el asesinato; *Voces en el umbral* (1978) —una de sus mejores obras— abstrae dos extremos sociales y raciales de la época de Porfirio Díaz para denunciar la explotación y clasismo del momento. Es uno de los escasos trabajos de Rascón Banda en el que se ve un asomo de cariño humano auténtico (entre la sirvienta india y su patrona blanca). *El baile de los montañeses* (1982) es sobre la guerrilla y el abuso de los jefes políticos con los inocentes. *Guerrero negro* (1987) resulta un buen trabajo con el recurso del misterio como base de acción. Superstición, drogas, muerte, arrastran a la acostumbrada destrucción. Se observa gran dominio de las técnicas de sugerencia y retrospección cuajando una pieza de excelencia en el corpus dramático de este autor. *Manos arriba* (1985) es la debacle económica del país y su consecuencia: el imperio absoluto del robo y la corrupción. *La fiera del Ajusco* (1985) trae una Medea mexicana que mata a los hijos, no por despecho del marido, sino por no tener con qué alimentarlos, *pathos* que Rascón sazona con corridos mexicanos. *Playa azul* (1982), tal vez la mejor obra de Rascón Banda, describe la decadencia física y moral de una familia —sus egoísmos y rencores— a través de la decadencia de un hotel que poseen. *Máscara contra cabellera* (1985) con sketchs sin mucha ilación sobre la violencia en el deporte de la lucha libre, fue un gran éxito de escenificación; *Cierren las puertas* (1987) recrea una trama propia del cine clásico mexicano —tragedia del campo— en un palenque (lugar de pueblo donde se juegan gallos y se presentan artistas de fama) incorporando al

público como parte de la obra. Estas dos últimas piezas de Rascón Banda se escribieron a medida que se realizaba la escenificación, lo que significa un cambio en el estilo de producción del autor, ahora en más colaboración con el director, por lo tanto, resultando un texto menos amparado en la palabra y más en la representación.

Si Rascón Banda es muy serio en el tono general de su teatro, Tomás Urtusástegui (1933) es su contraparte. Este médico que por edad no pertenece a esta generación —pero sí por su momento de creación— comenzó tardíamente en el teatro, pero en pocos años recuperó el tiempo perdido forjando un original y fecundo corpus dramático. Su teatro mayormente breve es uno de crítica continua a la sociedad, especialmente la clase media, a través del humor. Aprovecha la sátira, el sarcasmo, la ironía, resbalando a veces hasta el cinismo. Su línea de ataque se vuelca a los aspectos fisiológicos del ser humano, asuntos soslayados en su medio. La escatología, la sexualidad, el abuso físico o mental son blancos de su disección. Uno de sus mejores trabajos hasta 1987 es *Profanación*, bien articulado en fondo y forma. Se trata el tema de la violación femenina desde tres planos de acción: una grabación televisiva, la dramatización de lo ocurrido y la trasescena (lo que ocurre en el estudio de grabación). Con humor, Urtusástegui va exponiendo el machismo, la despreocupación generalizada por el tema de la violación; los efectos psicológicos, sociales y existenciales en la mujer atacada. *¿Huele a gas?* es una bofetada a la clase media alta que vive de falsedades e hipocresías; se exponen las falencias de todo un grupo, usando el pedo como catalizador. Ahonda en lo escatológico en *Agua clara* (1987) —que recuerda *Los invasores* de Egon Wolff— en la que la falta de agua allega el absurdo a una pretenciosa familia burguesa. *El poder de los hombres* (1987) plantea la necesidad sexual y la desigualdad en las parejas por el deseo mutuo de dominar, sin pensar en un equilibrio. *¿Sabes?, voy a tener un hijo* (1984) expone las consecuencias del machismo y la falta de control de la natalidad en un matrimonio. En *Cupo limitado* (1987) —su obra más representada— hace un microcosmos de los egoísmos que se viven en las ciudades con el sólo espacio de un ascensor donde un grupo de personas queda atrapada. Hay también una serie de monólogos, mayormente interiores: *La*

hoguera (1984) sobre el político corrupto venido a menos; *El atascadero* (1984) vuelta a lo escatológico, desde lo existencial (un hombre examina su vida y la del país en medio de una congestión de tránsito, hasta darse cuenta de que lo único importante es el cuerpo); *La visita* (1984), etc. La mejor producción de Urtusástegui vendrá después de 1987. Su labor teatral continúa en el taller de dramaturgia que dirige, complemento de su vertiginosa carrera en la literatura escénica.

Leonor Azcárate (1955), dramaturga y narradora —también hace teatro infantil— escribe poco y más espaciadamente que otros miembros de esta generación. En su teatro gusta de trabajar con situaciones de las parejas y la relación madre-hijos a través de la ambigüedad y una mezcla de ensueño con realidad. El tono general de su obra es poético, lo que unido a sus tramas recuerda el teatro de García Lorca. *Un día de dos* (1980) atisba las relaciones de una pareja y sus problemas cotidianos; se odian y se necesitan. El final, ambiguo, muestra la posible muerte de uno (u otro) por la presencia policiaca. La forma repite escenas para ver las situaciones desde dos puntos de vista. *El sueño de los peces* (1980), oscilando entre lo onírico y lo real trata sobre un pueblo donde se prohíbe tener hijos por una superstición, hasta que las mujeres se rebelan e intentan re-crear "el mundo", alejadas de las fuentes de ignorancia y superstición. Hay coros y poesía, tanto en verso como en prosa. *Tierra caliente* (1987) torna a la relación de pareja, aquí un triángulo amoroso en un pueblo pequeño que desemboca en la muerte del joven —como en *Bodas de sangre*, pero a manos de su suegro—; de nuevo se apoya en los devenires del sueño y la realidad.

Tomás Espinosa (1947-1992) es el vanguardista de esta generación; el más moderno e innovador. Escribe obras extrañas en las que enlaza el humor con los mitos mexicanos y recursos nuevos y diferentes. Crea ambientes extravagantes en los que acomoda realidades cotidianas donde conviven fantasía y realidad de forma indistinguible. Siempre escribe pensando en la teatralidad. *Santísima la nauyaca* (1980) es su obra más importante y mejor lograda. Presenta una familia de provincia que tiene una huésped en su casa, a la que no hacen mucho caso porque viven del mito de una famosa actriz, "María" (¿Félix?). Cuando la mujer alega que es la verdadera María, se da cuenta

de que no le creerán, pues el mito ha invadido, opacando la realidad (y haciendo de la fantasía, una realidad). Es el pueblo mexicano que supera sus pobrezas o sus carencias mediante el fantaseo con sus "héroes". *Las nictálopes* (1982) es una de las piezas más teatrales del nuevo teatro mexicano; es un viaje nocturno a través de la fantasía, la imaginación y la sorpresa, rodeado del suspenso y el humor. Dos viejas impelidas por dos figuras extrañas recorren una pequeña distancia para salvar un grupo de gente y hacerse santas. No es más que la lucha eterna entre el bien y el mal, vista de un modo entretenido, dinámico y surcado de efectos teatrales. Es la historia del mexicano moderno, desde los más antiguos mitos autóctonos y europeos. El estilo de Espinosa cambia en *Haciendo calle* (1987) obra corta, realista, sobre una relación de homosexuales, más cercana al trabajo de otros miembros de la generación.

María Muro, quien lucha por la mujer desde sus obras muestra en una de ellas la historia de México, con recursos didácticos brechtianos: *¿Y qué con la historia?* Es un trabajo que mezcla espacios y tiempos para contar —de modo ingenuo— la historia de México (los personajes históricos en un museo cobran vida para aclarar la historia de la nación desde la Independencia hasta la actualidad). Otras obras suyas son *Sofisticadas* (1985), e *Indalecio* (1986). Norma Román Calvo (1924), quien por edad no es de esta generación, contribuye a la Nueva Dramaturgia con obras como *Escándalo en el paraíso* (1984) en la que combina el tema sindical con la Iglesia. Es un drama bien estructurado dentro del teatro tradicional. Flavio González logra un experimento interesante en *Como escribir adolescencia* (1984) en la que combina el plano de "realidad" de unos jóvenes que quieren escribir una obra y la "realización" de lo que escriben. La obra sirve para llamar la atención sobre los conflictos y dificultades por los que pasan los adolescentes del país.

A partir de 1985 se crea en México una nueva promoción, cuyos frutos madurarán en los años noventa. Estos jóvenes producen algunas piezas interesantes antes de cerrar el 1987. De la generación anterior mantienen el gusto por el realismo, el humor y el tratamiento de la historia o los problemas sociales. Estela Leñero, hija del conocido dramaturgo Vicente Leñero, escribe sobre la mujer obrera y sus problemas en la fábrica en *Las má-*

quinas de coser. Es denuncia, cuyo realismo no cae en el lenguaje ordinario de otros que tantean el tema. En trabajos sucesivos continúa el tema de la mujer trabajadora (*Tiempo muerto* —1988—, *Todos los días* —1988—, etc.). Jaime Chabaud entra con buen pie a la escena mexicana con obras como *El cordoncillo gesticulatorio* (1987) y *Tempranito y en ayunas*. La primera lo lleva por el simbolismo, y el humor fabula la vida y destino de los espermatozoides como metáfora de las luchas de poder; la segunda entra en la irracionalidad cotidiana. Rubén González Garza retorna en *Residencial Los Pinos* al tema del deshaucio de una zona residencial pobre en la línea de *Atlántida* de Oscar Villegas, pero con menos fuerza. Se incorporan al movimiento Gonzalo Valdés Medellín, Benjamín Valdivia, Bernardo Roca Rey, Luis Eduardo Reyes, Adam Guevara (también director), Mauricio Jiménez, Luis Mario Moncada y Jorge Celaya, entre otros muchos que van mostrando trabajos nuevos e interesantes.

En el interior hay una corriente de nuevos dramaturgos que también están haciendo sus intentos por darse a conocer en el teatro. Figuran por ejemplo, Gabriel Bárcenas —*Una mala copia del poder* (1985)—; Hugo Octavio Salcedo (1964) proveniente de Jalisco —*En la oscuridad del laberinto* (1982), *Quetzalcóatl* o *La búsqueda de sabiduría* (1985), *San Juan de Dios* (1986)—; Rubén López Navarro, José Ruíz Mercado, Daniel Constantini (*Sonny*) y Rodolfo Amezcua, entre otros, que por lo regular empiezan escribiendo sobre la vida en la zona en que viven.

Grupos y otras expresiones teatrales

Desde principios de siglo los estudiantes de lo que es hoy la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México estimularon el desarrollo del teatro universitario. En 1936 Julio Bracho lo organizó y en los cuarenta lo enriquecieron por un lado Fernando Wagner, Rodolfo Usigli y Enrique Ruelas y por otro Xavier Rojas, que fundó el TEA para formar actores jóvenes. En 1952 Carlos Solórzano fue su director artístico, lo que le permitió traer directores extranjeros a trabajar en el teatro universitario, resultando Jodorowsky el más innovador de todos. Se produjo un nuevo repertorio con técnicas van-

guardistas que dieron auge al teatro universitario, pero extrañamente nunca ha sido un teatro de estudiantes, sino semiprofesional o profesional. Se creó entonces el TEU (Teatro Estudiantil Universitario) con alumnos de diferentes escuelas y facultades, bajo la dirección de Héctor Mendoza. En 1956 surgió el grupo Poesía en Voz Alta integrado por intelectuales de todas las áreas del arte, quienes empezaron con poesía dramatizada y terminaron haciendo teatro del absurdo (Octavio Paz, Carlos Fuentes, León Felipe, José Luis Ibáñez, Juan José Arreola, Elena Garro). De allí salen los grandes directores de las décadas siguientes, maestros de los actuales: Juan José Gurrola, Héctor Mendoza. En 1957 Héctor Azar, quien enseñaba en la Preparatoria 5, creó el movimiento Teatro en Coapa, que se dedicó también a hacer buen teatro y a investigar. Al año siguiente se reglamentó el TEU y el teatro de la "Prepa". Más adelante se formó la Compañía Profesional de Teatro Universitario, así como el CUT —Centro Universitario de Teatro— (1962) grupo que llega a ganar el premio del Festival de Nancy en 1964.

Con este trasfondo de plena actividad se llega a los setenta, periodo en que el teatro universitario se politiza, acercándose con fuerza (por primera vez) al teatro popular. En 1973, estudiantes inconformes (encabezados por Carlos Giménez (Rajatabla) de la Facultad de Filosofía y Letras toman el Foro Isabelino (centro del CUT) y así nace la organización CLETA, que aunque con estudiantes de la UNAM en ese momento, se separan dando paso al nuevo teatro independiente mexicano. Desde ese momento la escena universitaria evoluciona con altibajos —dependiendo de los directores—. A partir de 1968 entraron nuevas tendencias con la llegada de maestros internacionales al país (primero Grotowski y luego Barba, el Postmodernismo —el teatro de Richard Foreman—, etc. Hacia los ochenta los grandes directores comienzan a retirarse de la Universidad dejando el panorama un tanto apagado.

El Teatro Universitario en México, en la actualidad, es catalogado como experimental y contrata profesionales del teatro, de fuera de la Universidad. Siempre es un teatro inclinado a la búsqueda, y muy enterado de lo nuevo en el mundo, aunque también existe teatro estudiantil, que hacen los alumnos de las diferentes facultades y escuelas por entretenimiento (sin búsque-

das estéticas); por lo regular no dura. Dos universidades son las protagonistas de estos trabajos: la UNAM, de la que ya hemos hablado, y la Universidad Veracruzana, que desde el Estado de Veracruz ha desarrollado un gran centro teatral. Diferente a la UNAM, esta universidad reúne dentro de su personal académico, profesores de teatro que son grandes actores o directores (incluso de fuera del país). Tiene también un teatro estudiantil —Infantería Teatral—, constituido por "amateurs" que se dedican a la dramaturgia mexicana, y el Foro Teatral Veracruzano, que aglutina a los recién egresados. Los montajes de la compañía oficial tienen un nivel profesional de excelencia. También reclutan dramaturgos (Emilio Carballido, por ejemplo, que les dirige la revista *Tramoya*) así como técnicos experimentados. La Universidad de Querétaro y la de Guanajuato fomentaron interesantes experiencias teatrales encabezados por Enrique Ruelas, los cuales dieron lugar al Festival Internacional Cervantino. La Universidad de Sinaloa tiene también un taller importante. Las otras universidades (incluyendo la de Guadalajara) aún batallan con un teatro incipiente que, según ellos, carece de ayuda oficial. Es de recordar, entonces, que el teatro representativo de las universidades mexicanas constituye la vanguardia teatral del país, y que estas instituciones juegan el papel de auspiciador.

Teatro oficial

Los intentos por tener una compañía de teatro oficial se empiezan en México desde la época de Maximiliano, cuando le encargó esa tarea a José Zorrilla. En 1934 hubo otro intento en el Palacio de Bellas Artes con Alfredo Gómez de la Vega y María Tereza Montoya, así como más adelante lo hace Celestino Gorostiza en la Sala Chopin. Pero es en 1972 cuando por iniciativa de Héctor Azar se establece la Compañía Nacional de Teatro en el Teatro Jiménez Rueda, con Rodolfo Usigli como encargado, por petición presidencial. Más adelante la Compañía pasó a estar adscrita al Instituto Nacional de Bellas Artes (1977) y así se mantiene hasta hoy. Poseen un buen elenco estable, aunque los problemas económicos fueron reduciéndolo en la segunda mitad de los ochenta.

Hay algunas compañías populares, también auspiciadas por el estado. Entre ellas, el Teatro Popular del Instituto Nacional

para la Educación de los Adultos, que reúne varios grupos que van por diferentes regiones a recoger información para luego hacer creación colectiva.

Teatro Popular

Las manifestaciones populares en el teatro mexicano han sido fuertes y continuas —y con ayuda del gobierno— por muchos años y posee las más diversas expresiones. En 1965 a instancia de Héctor Azar se forma el grupo Los Trashumantes, del Instituto Nacional de Bellas Artes. Este núcleo se enfila hacia el teatro popular, en el que continuaba al momento de comenzar nuestro periodo de estudio. Es un grupo diferente al salir de la capital a hacer teatro de provincia, al aire libre, con un repertorio —mexicano o universal— según el lugar que visitaba. Siempre se mantuvo adscrito al INBA.

En 1973 un grupo de estudiantes de teatro, disidentes y muy politizados, se apoderaron del Foro Isabelino, que pertenecía al Centro Universitario de Teatro, para supuestamente hacer teatro para el pueblo. Se separaron de la UNAM y bajo la dirección de los hermanos Luis y Enrique Cisneros, abrieron paso al teatro independiente mexicano con el nombre de CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística) tronco del que salieron cientos de grupos de teatro aficionado en todo el país. Este teatro es contestatario; de abierto contenido político-social (de guerrilla) y hecho, por lo regular, al aire libre, pues se dirigía mayormente a los obreros y campesinos en busca de su concientización. La ofuscación ideológica apagó las búsquedas originales de los fundadores y con los años el movimiento declinó en un teatro aficionado ingenuo, alejado del buen hacer. Sí hay que reconocer al CLETA el haber llevado teatro a lugares y personas que no lo conocían —plazas, mercados, fábricas. . .— y haber obtenido un nuevo y amplio público para el arte teatral. La mayor parte de los grupos independientes posteriores surgen de CLETA.

1. Los Mascarones (1972).— Dirigidos por Mariano Leyva se propusieron descubrir las raíces del pueblo mexicano, influidos por el Living Theatre y el teatro chicano. Usan corridos, coros y mímica para hablar de la historia presente o pasada; de las clases del país, por ejemplo en *Zapata* y *Genaro Vázquez*.

En 1974, tras discordias en el Festival Latinoamericano en México, se separan de CLETA.

2. Grupo Zero (1978).— Provienen de Los Mascarones, de donde salieron por no encontrar allí un método de trabajo. Como ellos, mantuvieron vínculos con el teatro chicano. Su labor fue en sala y al aire libre, con giras alrededor de México. Su teatro supera el de CLETA por la finalidad estética (máscaras, disfraces) que acompañan su militancia. Trabajan la llamada Carpa Zero, es decir, el teatro popular de revista en las carpas. Tuvieron sede en Cuernavaca y, auspiciados por la Secretaría de Educación Pública se han presentado por todo el país.
3. Grupo el Triángulo (1976).— Hacen creación colectiva con temas alusivos a la realidad mexicana. Viajan por diferentes regiones ofreciendo sus trabajos y talleres. *1911, un testimonio que no muere* es una de sus obras.
4. Grupo Zumbón (1981).— Lo dirigió Enrique Ballesté. Hacían teatro de sala hasta que se unieron a CLETA, pero al separarse decidieron hacer todo tipo de teatro, de calidad, o panfletario cuando era necesario. Una obra importante del grupo es *Gringo el dragón*, un ataque a la dependencia político-económica mexicana, de los Estados Unidos.

Otros grupos por el estilo son Matlatzincas, Zopilote (1979), Poca Madre, Taller Teatro Tecolote (dirigido por Luis Cisneros), Los Chidos (dirigido por Enrique Cisneros), Brigada Popular San Luis Potosí, etc. En 1982 se separan Los Chidos y Tecolote y el Foro Isabelino queda, entonces, en manos del último y su director Luis Cisneros. Se dedican sólo al teatro de sala (muchas veces de creación colectiva u obras de teatro latinoamericano) trabajo que hacen con el apoyo del Estado. Es mejor teatro que el de CLETA. Los Chidos, por su parte, se quedan en el interior del país definidos como teatro propagandístico (de guerrilla) con centros en todo México, al estilo de las células socialistas. Siguen vinculados a la política con el propósito de denunciar, lo que hacen en sus presentaciones y en su revista, *La Tía CLETA*. Agotados como expresión teatral por no evolucionar, se les ha marginado en este medio.

5. Contigo América (1981).— Es un grupo independiente que no trabaja con auspicios del Estado ni tiene relación con CLE-

TA. Lo funda y dirige Blas Braidot, ex-miembro del Teatro El Galpón del Uruguay, quien lo maneja como un teatro independiente rioplatense. Sus miembros son jóvenes, que con el director trabajan un teatro contestatario bien hecho. Tienen un pequeño teatro (del mismo nombre) en el que no se cobra la entrada (los apoyan los vecinos y donativos de los asistentes), pero se presentan también en centros obreros y colonias populares. El teatro que hacen es de creación colectiva y textos latinoamericanos.

En 1972 había 15 grupos de guerrilla que se proponían cambiar el teatro burgués y llevarlo a otro público (Francisco Villa, El 10 de Junio y Libertad, entre otros) usando mayormente la poesía coral como base dramática; pero también gustaban de los corridos y la representación tradicional (uno de ellos era Mascarones, que perteneció a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM).

6. Grupo Jirones.— Hacen teatro periódico (sobre la historia) e infantil en espacios abiertos. Enseñan cursos desde su sede en Jalisco y en la Capital, hasta 1986 cuando se instalan en Guadalajara. *Río para no morir* fue un espectáculo sobre la búsqueda del mexicano en sí mismo.
7. Moyocoyatzin.— Hacen teatro basado en la tradición oral y los personajes típicos de la mitología mexicana. Es un teatro indirecto hecho a base de lecturas y documentos, no de acciones.
8. Teatro Cooperativa Denuncia.— No está relacionado con CLETA, lo dirige Felipe Santander y representaron muchas de sus obras.

CLETA ha constituido un movimiento importante en el teatro mexicano por la cantidad de público que ha movido, por haber fomentado la creación de grupos y por ser incansables y trabajadores (hacen talleres, congresos, revistas, presentaciones). Sin embargo, su abanderamiento político les hizo perder norte estético degenerando en el agotamiento, situación que embarga todo el teatro independiente mexicano de fines de los ochenta y que requiere una pronta transformación para que vuelva a levantar vuelo.

Teatro folklórico, indígena y campesino

México es uno de los países latinoamericanos más ricos en teatro folklórico, ya que desde sus raíces aborígenes fueron importantes las celebraciones rituales y las representaciones de entretenimiento. La Ceremonia del Quinto Sol, por ejemplo, se continúa celebrando cada cincuenta y dos años en Iztapalapa. Pero el folklore, el teatro indígena y el campesino —e incluso el rural de provincia o de las comunidades— están estrechamente relacionados. Este teatro comienza a conocerse y a evolucionar por los años treinta gracias a las Misiones Culturales que iban a adiestrar a gente para continuar trabajando por la comunidad. Los campesinos lo hacían todo dentro del montaje, pero con una finalidad más didáctica que estética. A fines de los años cuarenta otras organizaciones fueron a enseñar a hacer teatro como en la ciudad, pero no funcionó. Es en 1971 que se organiza la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO) y el Teatro CONASUPO de Orientación Campesina. Auspician un teatro hecho por gente que no es de teatro. Se preparan actores, pero sólo para trabajar con su comunidad, por lo que empobrece. Terminan en 1976 y ese mismo año se inicia Arte Escénico Popular, que pertenece a la Dirección de Culturas Populares, de la Secretaría de Educación Pública. Siguen haciendo el mismo tipo de labor —educar sobre sus problemas, sea en español o en sus lenguas indígenas— hasta 1982. Luego, en 1986, surge el Teatro Popular del Instituto para la Educación de los Adultos, que realiza un trabajo parecido con las comunidades. TECOM nace en 1986 (Asociación Nacional Teatro-Comunidad A.C.) como asociación independiente de apoyo al teatro rural. Tienen promotores teatrales que hacen teatro comunitario en un intento por rescatar mitos y tradiciones; más tarde cambian a un teatro didáctico que ofrece ayuda social o agraria a través de la cultura original. Para 1987 se desarrolla el proyecto en quince comunidades de la zona de Oaxaca. Los actores son aficionados de la comunidad y las obras por lo regular son de creación colectiva. Wetzl (Estrella del Amanecer) es uno de sus grupos.

Otro ejemplo del teatro comunitario es el que por esos años hace Maricela Lara en distintas comunidades de Veracruz, a tra-

vés de la Compañía del Teatro Popular del Instituto Veracruzano de Cultura. Recoge mitos y, apoyada en diferentes técnicas (incluso en las ideas de Barba) los recrea (*La Llorona* —1987—, por ejemplo). También hay teatro comunitario en Yucatán, Nayarit y muchas otras zonas.

En 1983 se crea el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena Oxolotán, en Tabasco, dirigido por María Alicia Martínez Medrano. En la primera época, lo dedica al teatro campesino. Prepara a su gente para el teatro y para rescatar las tradiciones del lugar. Hacen teatro para grandes masas y espacios abiertos. Ya en su segunda época incorpora teatro universal, por ejemplo, *Bodas de sangre* (mexicanizada) que ha sido su mejor obra, al punto de presentarse en diferentes lugares del país y en el extranjero. Este grupo-laboratorio es la culminación del teatro campesino mexicano.

Otro tipo de teatro que se hace en México es el teatro de barrio o "de las vecindades" —bajo un programa gubernamental— realizado en zonas urbanas de escasos recursos o marginadas. Ya en 1967 se creó una especie de foro rodante que llevaba teatro mexicano con actores profesionales a esas zonas. De allí se extraían algunos miembros —los "chavos banda" o jóvenes conflictivos— para participar. El proyecto duró cuatro años. Un ejemplo más actual es el grupo de Roberto Xavier Hernández —Teatro en las Vecindades— que trabaja con actores egresados de la UNAM, llevando adaptaciones de los clásicos a esas zonas, con la ayuda de instituciones como el INBA y la UNAM (*Pareces un Otelo,* por ejemplo). Aprovechan para plantear temas del barrio como la prostitución, la ignorancia y el sexo.

También hay teatro obrero (fuerte desde principios de siglo) e incluso una organización cuya labor es con los trabajadores.

En el interior del país se hace poco teatro y sin los recursos o la calidad que en la Capital. Los festivales han ayudado muy poco a estimularlo. Veracruz y Querétaro son los estados que tienen más teatro porque tienen cursos. La mayor parte de los grupos que existen son aficionados y hay también pocos dramaturgos. En Jalisco, por ejemplo, se empieza a crear un movimiento joven de teatro. Entre los grupos más consecuentes están el Grupo de la Universidad de Guadalajara, dirigido por Rafael San-

doval, Teatro Estudio (TEES) de 1982 dirigido por Daniel Constantini y el grupo Goethe, dirigido por Werner Ruchica.

El teatro experimental, atento a las nuevas corrientes, con innovación e investigación ha tenido sus expresiones en México desde principios de siglo. Entre 1967 y 1987 son los grandes directores como Juan José Gurrola, Héctor Mendoza, Luis de Tavira y Julio Castillo entre muchos otros los que realizan innovaciones y experimentaciones en sus espectáculos, pero por lo regular es con textos extranjeros o adaptados. Lo hicieron en las universidades o en sus centros de trabajo. En la década de los ochenta cuando la Nueva Dramaturgia pone de moda el teatro mexicano en México, los directores comienzan –lentamente– a trabajar obras de autor nacional, lo que se hace cada vez más, últimamente en colaboración con el dramaturgo quien participa del montaje, escribiendo y reescribiendo, mientras se ensaya. En cuanto a los grupos, se han ido formando a medida que los grandes maestros del teatro mundial han ido pasando por México o según se empapan de los cambios mundiales.

1. Taller de Investigación Teatral (1975).– Lo funda y dirige Nicolás Núñez signado por la influencia que le producen las visitas de Grotowski a México en 1980 y 1985. Es un teatro de búsqueda del yo profundo –búsqueda de identidad–. A base de ejercicios y entrenamientos desean acercarse al cosmos para entender mejor su entorno. Sus obras son producto de la investigación (*Zapata* –creación colectiva– es un ejemplo).
2. La Rueca (1979).– Lo fundan Susana Frank y Aliné Menasée, quienes provienen de un proyecto de teatro comunitario de línea antropológica. Se dedican a la investigación del espacio, partiendo del actor. Sus búsquedas se originan en Barba y Grotowski y, como ellos exigen el entrenamiento físico y mental del actor como base de su labor. Se preocupan tanto por la creación como por la pedagogía teatral, pero siguen tan de cerca la antropología teatral que a veces afectan el resultado de su proyecto. En 1980 comienzan con *El encuentro*, adaptación de un cuento de José Revueltas; continúan con una colaboración con el Grupo Itaca, *Tiempo de pan y vino* (1983) de tema medieval, diseñada para espacio abierto.

En 1986 presentan *Cuarta luna*, sobre la brujería en la Edad Media europea.

3. Grupo Itaca (1983).— Lo funda y dirige Bruno Bert; la base es del teatro independiente latinoamericano (él y sus compañeros son argentinos). Crean nuevas propuestas que resultan en espectáculos diferentes y muy creativos. Sus primeros trabajos son sobre la Edad Media porque ahí ven las raíces del mundo occidental —*La noche del año mil* (1985), por ejemplo, que trabaja con símbolos, con fuego, sonidos y poco apoyo técnico para el actor—. Han adaptado mucho del Teatro Antropológico de Eugenio Barba, lo que a veces no da resultado en México.

El resto del teatro experimental mexicano se hace en las universidades y centros pedagógicos de los grandes directores.

El último tipo de teatro que se realiza en México, es el comercial, vestigio del teatro burgués del porfiriato, hasta hoy apoyado por las clases más altas. Es, con el de la Calle Corrientes en Buenos Aires, el teatro más estable de Latinoamérica. Se desarrolla alrededor de estrellas, que trabajan comedia y farsa. Una parte hace comedia musical, estilo Broadway (o tomada de allí) y la otra hace comedia ligera y picaresca, a veces en la línea del vodevil. Manolo Fábregas ha sido por muchos años la figura central de este teatro. Pero también hay un teatro comercial para las clases populares que es el que se hace en carpas y "jacalones", herencia del teatro de revista del siglo XIX. Son espectáculos trashumantes que usan chistes políticos y abjuran de cualquier solemnidad.

Importantes son las Tandas, recuerdos de teatro de principios de siglo, cuya mejor manifestación se da en el Teatro Blanquita. También se hace buen teatro universal en México, con actores divos que atraen un público masivo.

Temas

El realismo social que se trabaja en la dramaturgia mexicana de las últimas décadas ha permitido el desarrollo de una extensa gama de temas, reiterados insistentemente por los diferentes autores. El juego del poder lo trabaja bien Maruxa Vilalta en

—*Nada como el piso 16*, *El juego de él*—; la explotación de las clases asoma en *Voces en el umbral*, de Víctor Hugo Rascón Banda; el estigma de las categorías sociales y las jerarquías del poder aparecen en *El policía y el pelado*, del Grupo Zero, *Las sirvientas y las tentaciones* y *Dormía soñándose bella porque era de la clase media*, ambas de Miguel Angel Tenorio. CLETA trabaja "la mordida" (soborno); Rascón Banda señala la corrupción policiaca en *Playa azul*, así como Reynaldo Carballido en *La corriente*; la corrupción moral permea *Los albañiles*, de Vicente Leñero. El conflicto económico-político de México en relación con los Estados Unidos se ve en *Gringo el dragón*, del Grupo Zumbón. El abuso político-militar aparece en *Lenguas muertas*, de Carlos Olmos, con la masacre en un pequeño pueblo, que sólo era sospechoso; *El baile de los montañeses*, de Rascón Banda plantea la misma situación. Los trabajadores, las huelgas, los aplastamientos obreros están en varias obras cortas de Carballido, dedicadas a los obreros, así como en *Escándalo en el paraíso*, de Norma Román Calvo; *Máquina*, de Alejandro Licona —que ubica la acción dentro de una fábrica— y más sutilmente desde una moderna propuesta estructural, en *La fábrica de los juguetes*, de Jesús González Dávila.

Tomás Urtusástegui recoge la crítica a los falsos valores de la burguesía en todas sus obras; el abuso con los campesinos es materia de la dramaturgia de Felipe Santander —*El extensionista*—; la miseria absoluta la sufrimos en *La fiera del Ajusco*, de Rascón Banda en la que una mujer mata a sus hijos por no tener qué darles de comer o *De la calle* (que también presenta la degradación social y humana) de Jesús González Dávila. El éxodo campesino y sus terribles consecuencias están en *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*, de Willebaldo López; el éxodo a los Estados Unidos se destaca en *Los ilegales*, de Rascón Banda. Los desalojos auspiciados por el poder es el tema de *Residencial Los Pinos*, de Rubén González Garza.

Aún dentro de las ideas sociales, se observa el desempleo (*El desempleo*, de Dante del Castillo); las espinas del machismo-feminismo aparecen en casi todos los autores —*Rosa de dos aromas*, de Carballido; *El eterno femenino*, de Rosario Castellanos, por ejemplo—. Las obras de Rascón Banda y Alejandro Licona presentan siempre el machismo y las malas relaciones de las parejas. Un buen ejemplo es *Raptóla, violóla y matóla*, del último. Muy

cerca está la violación femenina, trabajada por Tomás Urtusástegui en *Profanación*. Las drogas y muchos otros temas de interés social o político aparecen en todo el periodo. Los temas juveniles abundan, entre ellos un interesante trabajo ya visto en otros países: el robo de examenes en las escuelas (*Huélum o como pasar matemáticas sin problemas*, de Alejandro Licona).

La recuperación histórica, tan de moda en Latinoamérica por estos años, es común. La cultura prehispánica está en *Nuestro señor Quetzalcóatl*, de Guillermo Schmidhuber; *Quetzalcóatl* (1968), de Luisa Josefina Hernández; la Conquista se parodia en *Aguila o sol*, de Sabina Berman; se reflexiona en *Todos los gatos son pardos*, de Carlos Fuentes; la Independencia la recoge Vicente Leñero en *Martirio de Morelos*; la Revolución está en *Los héroes inútiles*, de Schmidhuber o *Aunque vengas en figura distinta Victoriano Huerta*, de Gerardo Velázquez y más indirectamente en *Juegos fatuos*, de Carlos Olmos. Sabina Berman trabaja temas históricos diferentes, poco comunes, de México y de fuera, como el periodo inquisicional en México —*Herejía*— o la Guerra de Vietnam —*Bill*.

De la historia nos acercamos a los mitos, sostén de la vida mexicana y por ende, de su producción artística: el origen de México —*Nuestro señor Quetzalcóatl*—, la Llorona —*La Llorona*, del grupo popular de Maricela Lara—; los mitos populares del campo —la venganza en nombre del padre está en *Cierren las puertas*, de Rascón Banda; el honor, en *Tierra caliente*, de Leonor Azcárate—; el cine y sus figuras —*Orquídeas a la luz de la luna*, de Carlos Fuentes (sobre María Félix y Dolores del Río) o *Santísima la Nauyaca*, de Tomás Espinosa, sobre otra "María" del cine que podría ser la Félix.

Los temas individuales, más universales, también aparecen en la Nueva Dramaturgia Mexicana. Una vez sentada la base filosófico-moral de las obras del guatemalteco Carlos Solórzano, hay obras que con técnicas y temas actuales ofrecen búsquedas similares. Es posible que sea Guillermo Schmidhuber el más allegado a esta línea con obras diversas sobre los enigmas del hombre y su moral —*Los hijos de Segismundo*, *El día que Mona Lisa dejó de sonreír*, *Felicidad instantánea*. . .— La falta de comprensión humana, en situaciones límites, la trabaja en forma tragicómica Tomás Urtusástegui en *Cupo limitado*; la incertidumbre personal

está en *Abolición de la propiedad*, de José Agustín; la homosexualidad, en *Pastel de zarzamoras*, de Jesús González Dávila, *La daga*, de Rascón Banda y *Hacer calle*, de Tomás Espinosa. La maternidad conflictiva, tema poco trabajado, aparece en *¿Sabes? Vamos a tener un hijo*, de Urtusástegui. Las relaciones de pareja, la muerte, la religión y otra infinidad de temas salpican muchas otras obras de estos veinte años. Siendo la producción dramática tan vasta en este periodo (tal vez por la brevedad de la mayor parte de las obras) es lógico que la temática sea variada y extensa.

Festivales y encuentros

En México abundan los festivales, muestras y temporadas teatrales. El más famoso, el Festival Internacional Cervantino, en la ciudad de Guanajuato, data de 1957. Lo inicia Enrique Ruelas con teatro del Siglo de Oro y de García Lorca. En 1973 se convirtió en Festival de las Artes y se internacionalizó, llegando a presentar los mejores grupos mundiales. Hoy día se muestra alicaído por los embates económicos y de partidos políticos. De los sesenta son los Festivales de Otoño, importantes en la segunda mitad de la década. El Festival de Teatro Latinoamericano se inicia a fines de los cincuenta y se siguió celebrando muy intermitentemente por muchos años. En 1968 se hace el Primer Festival de Pastorelas; por esos años también se empiezan a celebrar los Festivales de Teatro Universitario. De 1967 es el Festival de la Primavera (originado en el INBA) que cuenta con premios y es un concurso importante para autores jóvenes. Por su parte, el Festival Nacional de Teatro del Instituto Nacional del Seguro Social, también de estos años, no ofrece premiaciones. El 1970 se puede considerar un año de festivales, pues los hay de todo tipo, inclusive de obras en un acto y de monólogos. En 1974 se lleva a cabo el Encuentro Chicano-Latinoamericano, pero las diferencias ideológicas (los chicanos con ideas más comerciales o metafísicas, los latinoamericanos con aferramiento político y popular) deparan un triste final a la actividad (algunos grupos se separan del CLETA, por ejemplo). El Festival de Teatro Amateur se inaugura en 1984. Existen muchos otros festivales como

el Festival de Octubre, en Mexicali, los realizados por CLETA y algunos locales.

En cuanto a las muestras, la más importante es la Muestra Nacional de Teatro —1978— (que proviene del Festival Nacional de Teatro, de los cincuenta, luego Muestra Nacional de Teatro de Provincia) organizadas por el INBA. La auspician organismos de gobierno y el estado donde se celebra. Al principio se hizo en diferentes provincias, pero en los últimos años, se ha quedado en Monterrey. Se llevan las obras presentadas en el país durante el año, entre ellas, muchas de autores de la Nueva Dramaturgia. Existe también la Muestra Nacional de Teatro Indígena Viviente, en la que participan comunidades de diferentes unidades mayas y zapotecas. Por último, existió en este periodo la Muestra de Teatro de Vanguardia en la que se veían obras nuevas, experimentales, de anti-teatro. Hay también temporadas teatrales como las del INBA o la de la Dirección de Acción Social del Departamento del Distrito Federal o las de la UNAM. No se puede dejar de mencionar las temporadas de teatro nacional celebradas por los setenta, con apoyo del gobierno y la Asociación Nacional de Actores.

Además del Encuentro Chicano-Latinoamericano, en 1981 se celebró en Zacatecas el Coloquio Internacional de Teatro de Grupo. Lo organizó el grupo La Rueca y se presentaron grupos seguidores del Teatro de Eugenio Barba, así como grupos "marginales" del extranjero. Seis años después hubo una actividad conocida como Encuentro de Teatro Antropológico, organizado por Eduardo Aguirre para los seguidores del teatro antropológico en México.

Escuelas, talleres y espacios teatrales

Uno de los lugares donde más oportunidad hay para estudiar teatro en Latinoamérica, es México. Desde los cuarenta existe la Escuela de Arte Teatral del INBA, que ofrece un grado. El Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM se creó con un plan de estudios propio, en 1960, bajo la dirección de Fernando Wagner, adscrito a la Facultad de Filosofía y Letras. Ofrece el grado de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro. Allí

se enseña teatro de nivel profesional como parte del currículo. —En 1962 Héctor Azar fundó el Centro Universitario de Teatro (CUT) como centro de extensión; funciona actualmente como escuela de teatro. Para 1973 Héctor Mendoza y Luis de Tavira lo reestructuraron atendiendo más al actor y ofrecieron montajes de excelencia, pero en los ochenta su evolución se estancó un poco. Ahora existe también el Taller de Investigación Teatral, que a la fecha dirige Nicolás Núñez en la Casa del Lago.

La Universidad Veracruzana, por su parte, estableció su plan de estudios de teatro en 1953 y ha continuado funcionando hasta hoy, desde los setenta con académicos que son profesionales del teatro, por lo que el teatro que enseñan y representan es de altura profesional. En Guadalajara la Universidad enseña tres años de teatro, pero es más bien teatro práctico, y no se ofrece un grado. Instituciones privadas hay varias: CADAC —Centro de Artes Dramático, Asociación Civil— (1975), fundada y dirigida por Héctor Azar, es una escuela particular; el CET —Centro de Experimentación Teatral— (1985), pertenece al INBA; fue dirigido por Abraham Oceransky y Luis de Tavira, dos grandes directores que pretendieron lograr un nuevo público para ese tipo de teatro de alto nivel estético. El NET —Núcleo de Estudios Teatrales—, es un laboratorio teatral en el que se investiga constantemente y preparan a actores y directores. Lo dirigen Ludwik Margules, Héctor Mendoza y Luis de Tavira. El Teatro de la Reforma tiene también una academia de arte dramático llamada Seminario de Actores, en la que se usa el método Stanislavski. Lo mismo procede con la Asociación Nacional de Actores que cuenta a la fecha con el Instituto Andrés Soler en donde sólo preparan actores para el teatro comercial.

La dramaturgia, por su parte, contó con talleres desde los treinta cuando Rodolfo Usigli inauguró la cátedra de Teoría y Composición Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, luego heredada por Luisa Josefina Hernández. Esos talleres se ponen de moda posteriormente y hoy se cuenta entre muchos otros con cuatro centros importantes: el Taller de Hugo Argüelles, el de Vicente Leñero, el de Emilio Carballido, el de Héctor Azar y uno más reciente dirigido por Tomás Urtusástegui. Algunos estudian teoría (Argüelles) y otros se dedican sólo a la praxis (Leñero). La Sociedad General de Escritores de

México (SOGEM) desde 1987 también cuenta con una escuela de dramaturgia. Televisa creó en los ochenta una escuela de actores para televisión en un teatro que se perdió en el terremoto de 1985, pero la actividad se ha continuado. De allí salen actores mediocres, de buena presencia, que, a la vez, mal dirigidos hacen obras famosas (nacionales o comedias musicales norteamericanas) y las llevan por el país con gran acopio de público y dinero, lo que hace un gran daño al teatro.

Organizaciones e instituciones

Organizaciones, como todo en México, hay muchas. Ya para 1923 existió la primera Unión de Actores Dramáticos, proseguida por la ANDA —Asociación Nacional de Actores— la que no tiene restricciones (aunque hay muchos insatisfechos). Pero existe también la Unión Nacional de Actores, que está sindicalizada y sólo pueden pertenecer actores mexicanos. De años recientes es Artistas Asociados Cooperativa, que duró muy poco tiempo. Hay una Agrupación de Críticos de Teatro de México (1960), una Asociación Nacional de Productores de Teatro y una Organización de Teatro Independiente Mexicano —OTIM— (1983). Del interior es destacable la Organización de Profesionales de Teatro de Nuevo León —PROTEAC— establecida en Monterrey.

Entre las instituciones puede decirse que el INBA, la UNAM y la Instituto Mexicano del Seguro Social son las más ligadas al teatro mexicano y las responsables de su destino. Por su lado, el CLETA, dirigido por Enrique Cisneros, se ha convertido en una "institución" importante para el teatro popular, ya que escriben, presentan, publican y difunden teatro para un público marginal. (Su labor sería más efectiva si se concentraran en una labor didáctica más estética y de menos proselitismo político.) Teatro Popular Mexicano es una organización que reúne unas dieciséis compañías, las cuales presentan teatro gratuito o muy barato para un público popular. El CITRU —Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli— se dedica a la investigación del pasado del teatro mexicano y al rescate y publicación de sus documentos. Escenología A. C. nace en 1982 con el propósito de investigar, publicar y divulgar, a través de diversas actividades, la teoría del

teatro, tanto mexicano como extranjero. CONACURT es otra institución que se dedicó por algunos años a llevar cultura a los trabajadores.

Premios y concursos

La dramaturgia posee abundantes premios en México, por lo que los buenos dramaturgos, jóvenes o adultos, se sienten estimulados. Algunos de ellos son el Premio Nacional de Letras, el importante Premio Xavier Villaurrutia, el Premio SOGEM (1987) —que se compromete a representar la obra—, el Premio de las revistas *Plural* (1987) y *Punto de Partida* —se premia con dinero y se supone que se publique la obra, aunque no siempre ocurre—. Por los setenta hubo concursos de obras de un acto y de monólogos que también recibieron premios. En la praxis, el Premio Ruíz de Alarcón, otorgado por la Asociación de Críticos de Teatro de México es el más importante. Se ofrece a la mejor obra de autor mexicano. Pero las organizaciones de críticos (independientemente una de otra) ofrecen galardones a todo el mundo teatral. Existió también el Premio del Festival de Primavera (1967) el cual se otorgaba básicamente a actores jóvenes. El estado de Baja California y el INBA también otorgan premios a la excelencia teatral. En Guadalajara se creó el concurso "El Arte en la Empresa" en el que principalmente participan grupos auspiciados por la ciudad; "Máscaras", en Morelia es un premio para los estrenos. De los ochenta es memorable el premio que ofrecía Editores Mexicanos Unidos. Y así, por fortuna para el teatro, continúan aumentando los galardones al buen hacer, aunque aún se les escucha la queja a los teatristas de que los incentivos son pocos.

Revistas

Por los años sesenta existió una publicación importante para el teatro, *La Cabra* (1977), que empezó como boletín universitario que informaba sobre el teatro y terminó como un periódico-revista importante que posteriormente —1982— se convirtió en

Escénica, publicación que dirigió José Luis Cruz. *Tramoya* (1975) vive su segunda época (auspiciada por una universidad norteamericana) pero continúa su formato, adscrita a la Universidad Veracruzana y aún bajo la dirección de Emilio Carballido. *Repertorio* (1981) se edita en la Universidad de Querétaro y se dedica a la teoría teatral. En una época se editó por Escenología, A. C. [que hoy publica la revista *Máscara*, sobre formación teatral]. El CLETA también tiene varias publicaciones: *El Chido,* que es un boletín informativo; *El Chismes*, que ellos consideran periódico cultural; y *La Tía CLETA,* revista informativa que publica obras mexicanas y traducciones extranjeras.

Conclusiones

El teatro mexicano, como hemos visto, es uno de los más avanzados y activos de Latinoamérica. Entre 1967 y 1987 se conforma la más completa gama de expresiones dramáticas, ya que a lo que existía se añade un nuevo público y nuevas formas. Ahora hay teatro profesional, semi-profesional y aficionado. Hay teatro comercial, pero también lo hay experimental. Se presenta vodevil, teatro clásico, comedia musical, revista, teatro político y muchas otras vertientes que dan la oportunidad a diferentes públicos para disfrutarlo. Y aún se persevera en la tradición decimonónica de presentar anualmente el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, así como las pastorelas coloniales.

El Estado, por su parte, se ha preocupado mucho por el teatro en México, aunque hay continuos altibajos, causados por la burocracia y los cambios de sexenio, lo que echa a perder la ayuda y evita la evolución apropiada. Por su lado, las instituciones del gobierno –INBA, Teatro Universitario– compiten fútilmente en una lucha continua, en lugar de complementarse; esto, acompañado de la gran cantidad de funcionarios y "profesionales" del estado que no trabajan adecuadamente –no investigan, no contribuyen al mejoramiento del teatro nacional–, pero a los que no se puede remover por los vicios del sistema. Un feo gravamen del Estado al teatro mexicano ha sido el impuesto de 15% que es requerido por el Departamento del Distrito Federal a todas las obras que se montan. El teatro experimental y el inde-

pendiente –y todo el que no sostiene el estado– que de por sí tiene dificultades, se reduce con el impuesto.

Una queja del teatro mexicano es que luego de formar buenos actores, la televisión o el teatro comercial los atrae, impidiendo que haya elencos estables. Pero logros hay muchos en estos años. Surgió una gran cantidad de buenos dramaturgos que realizan un serio intento por devolverle a México su "voz propia" en el teatro. El público, muy aumentado –así como los espacios teatrales– se transformó de pasivo a exigente por la avanzada experimentación y aprendizaje de estos años, así como por el rigor y exigencia del teatro mismo. Antes se veía teatro como distracción; en estos años se ha enseñado a verlo como conductor de experiencias sociales. Y, aparecieron nuevos e ingeniosos directores, entre los más jóvenes Jesusa Rodríguez y Mauricio Jiménez; que se han unido a los grandes maestros para elevar el nivel de los espectáculos.

Aunque la selección de obras mexicanas que salen al extranjero no es siempre la más adecuada, después de estudiar el periodo podemos afirmar, sin lugar a dudas, que México posee una de las más estables y logradas expresiones teatrales de Latinoamérica.

Centroamérica

El martirio del pastor de Samuel Rowinski.

Costa Rica

Al hablar de Costa Rica entramos en los contornos del único territorio latinoamericano que ha desarrollado y conservado un sistema cívico y democrático hasta hoy, consecuencia de sabias determinaciones de sus líderes en momentos significativos de la historia (como tras la Batalla de Ochomogo cuando el general José G. Ramírez devuelve inmediatamente el poder a los civiles). En cuanto al teatro, su nacimiento es tan tardío como lenta la evolución. No hay restos de expresiones dramáticas precolombinas, ni desarrollos extraordinarios de teatro colonial. Sí se conservan evidencias de las representaciones sobre la Conquista que hacían los mismos indios a principios del siglo XVI. La Iglesia tenía prohibido el teatro por lo que no fue hasta después de la independencia (1848) que aparecieron las primeras salas; ya a mediados de siglo se creó una Compañía Dramática Nacional, constituida por aficionados. Por esta época llegaban con frecuencia compañías extranjeras, las que se prohibieron durante la Guerra contra los Filibusteros (1856) —ocasión que confirma el "civismo" costarricense, pues no mataron a los prisioneros—. En esta segunda mitad del siglo es que el comercio del café hace de Costa Rica una región económica importante que pronto se

moderniza, lo que avala el regreso —aún con más fuerza— de las compañías extranjeras. En 1897 los mismos cafetaleros pidieron al gobierno que les impusiera un arbitrio para construir un buen teatro al que pudieran llegar repertorios de excelencia; el resultado fue el Teatro Nacional (1897).

En los primeros años del siglo XX sorprendió la obra *Magdalena* (1902) de Ricardo Fernández Guardia, prohibida por tratar extemporáneamente la liberalidad de la mujer. Hasta los años treinta se desarrolló un teatro costumbrista y divertido, a la par que un género "nacional" parecido al teatro de revista mexicano, basado en la sátira política. Además, continuó llegando el teatro del exterior. Pero factores históricos, incluyendo la depresión económica hicieron decaer el teatro y el público perdió el interés hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Fue entonces cuando gracias a las compañías que llegaban, se conoció el nuevo teatro europeo, adaptándose de inmediato el gusto por el teatro culto. Dentro de esta avidez por el buen teatro se empezó a echar de menos lo nacional, por lo que en los años cincuenta se crearon grupos y se inició la verdadera actividad teatral en el país. A principios de la década de los cincuenta, tras la Guerra Civil de 1948, surgió un gobierno liberal que puso como rector de la Universidad a un conocido intelectual, Rodrigo Facio. Interesado por las humanidades, aprovechó la coyuntura de que algunos actores de la compañía española Lope de Vega, de visita en el país se habían quedado tras la fragmentación del grupo. Estos actores fueron contratados bajo la dirección de José Tamayo dando paso al Teatro Universitario (1951); la línea que trabajó este grupo por veinte años fue universalista (clásica y moderna). En 1955 surgió El Arlequín, grupo aficionado que empezó a usar el Teatro de Cámara de la Universidad, bajo la dirección de Guido Sáenz y el francés Jean Moulaert. Siguieron haciendo teatro universal y pronto se consolidaron como grupo. Los logros fueron muchos por estos años, pues se montó por primera vez profesionalmente (Lucio Ranucci con estudiantes universitarios), se obtuvo un aumento de público, los mismos estudiantes escribían las obras que presentaban en el Teatro de Cámara (donde también recibían talleres) y empezaron a surgir dramaturgos nacionales. Estos últimos no se representaban, pero des-

pertaron la conciencia sobre la creación de un teatro costarricense.

Al final de la década —1959— se creó el Teatro Las Máscaras (que dirigieron Lucio Ranucci y José Tessier) el cual duró sólo dos años, por lo que en 1961 se unió al Arlequín.

Los sesenta se iniciaron con la creación de un grupo de teatro, que si no se le puede catalogar totalmente de obrero, al menos es de empleados: el Teatro de la Caja del Seguro Social. Es el primer grupo de corte popular en el país; diferente en todo a los otros conjuntos y además dirigido a un público nuevo, que es menos culto. Dura hasta 1965. Este mismo año regresa Daniel Gallegos de realizar estudios de teatro en el extranjero con importantes conocedores de dramaturgia y dirección. Se instituyó entonces, un programa formal —académico— de arte dramático en la Universidad, que él pasó a dirigir. Al año siguiente se iniciaron las prácticas de actuación en el Conservatorio Castella, institución de enseñanza media que concentra su labor en las artes y que en la década siguiente contribuiría con muchos teatristas al ambiente escénico de San José. Por esos años, en que el ambiente cultural en la Capital era casi inexistente, un grupo de pintores crearon Las Arcadas, lugar para hacer exhibiciones plásticas y actividades culturales (incluyendo teatro) que arraigó el espíritu cultural en la Capital y que sirvió de arranque del actual teatro costarricense.

Las corrientes que participan en la configuración del teatro costarricense desde 1967 son las de moda en Europa y Estados Unidos desde los años cincuenta: Pirandello, Brecht, el Existencialismo y el Absurdo. Se añaden en los años setenta las experiencias latinoamericanas del teatro social como la creación colectiva, el teatro metafórico, la farsa expresionista para criticar, el teatro documental y didáctico y una corriente muy centroamericana, el realismo mágico, utilizado desde muy temprano por Miguel Angel Asturias, en Guatemala. En los años ochenta entra el Teatro Antropológico y las reminiscencias de Grotowski con el teatro del cuerpo, el teatro danza y las búsquedas experimentales dentro de lo popular. Vemos que las influencias son muchas y que el teatro que se hace en Costa Rica conoce y usa lo más nuevo en el teatro mundial, sin embargo, no se logra en

estos años una dramaturgia o un lenguaje escénico que se identifique como peculiar costarricense.

Promociones y dramaturgos

1967-1970

Estos últimos años de la década del sesenta se pueden considerar de formación para el teatro de Costa Rica. En 1967, junto al agregado cultural de Argentina llegó la familia Catania, con el propósito de formar un grupo teatral de la Embajada. Con motivo de la política en su país se quedan en Costa Rica y crean un plan piloto para enseñar teatro. Ya para 1968 se creó la primera Escuela Oficial de Teatro del Ministerio de Educación, con ellos como profesores junto a otros compañeros. Empezaron a hacer montajes exitosos lo que les facilitó un contrato para enseñar y dirigir en la Universidad. Mientras tanto, se empezó a representar el teatro escrito por costarricenses dando paso a una pequeña promoción constituida por Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rowinski. Los primeros dos empezaron a escribir teatro a fines de los años cincuenta; Rowinski en 1960. No obstante, sus obras no se montaron hasta a mediados de los sesenta y el primer triunfo de Rowinski —*Gobierno de alcoba*— es de 1967. Sus éxitos continúan llenando el teatro de Costa Rica hasta hoy, pero su apogeo se dio en estos años de formación por la euforia de una reciente dramaturgia nacional.

El primero de los dramaturgos modernos de Costa Rica es Alberto Cañas (1920). Cañas escribe teatro con el propósito de entretener y sorprender. Pero dentro de sus logros hay que hacer constar que toma el folklore y los mitos populares y los refleja en el teatro del país. Empieza escribiendo un teatro de estructura tradicional (que siempre mantiene) pero insólito e imposible en la relación de su trama con la realidad. Su primera obra, *El héroe* (1956) tiene un final sorpresivo pero se mantiene dentro del plano de la realidad, así como *Oldemar y los coroneles* que es una denuncia a los militares y al poder, tema perfectamente enclavado dentro del teatro social que se desarrolla desde fines de los cincuenta hasta fines de los setenta en Latinoamérica. No ocurre lo mismo ya en *El luto robado,* de 1962, pero es en *En agosto hizo*

dos años (1966) y en *Algo más que dos años* (1967) donde plantea la situación imposible e irracional, logrando la presencia de una "verdad" dudosa y relativa, al modo de Pirandello. Por ejemplo, *Algo más que dos años* presenta una pareja que se ha separado, pero tiene el mismo sueño. Hablan y él lo acepta, pero le pide que le guarde el secreto. El final es ambiguo, pues puede ser sobrenatural o un arreglo condescendiente del joven, pero no se aclara. Esa misma tendencia a lo incomprensible o sobrenatural (que lleva a la superstición popular y al folklore) lo trabaja magistralmente Cañas en *Una bruja en el río* y en *La Segua* (1971) que es una versión de la historia de la Llorona mexicana y centroamericana. La obra se desarrolla en la época colonial cuando corre una superstición de que una mujer bella se aparece a los hombres y es tan irresistible que los domina; al mirarla bien resulta ser horrible y enloquecen. Hay una muchacha bella y vanidosa en el pueblo, cuyo novio enloquece y ella, entonces se dice la Segua y de ahí en adelante cambia su vida en arreglo a que la recuerden por su belleza. Al final vemos unos estudiantes del presente actual discutiendo sobre la leyenda, lo que demuestra que en el fondo continúa. *Uvieta* (1980) mantiene esa línea del folklore costumbrista. Realiza una reinterpretación costarricense de la leyenda europea-latinoamericana del campesino que burla la muerte mediante la concesión divina de tres deseos (él toma la leyenda de un cuento de Carmen Lyra, pero el tema está trabajado en Colombia, Argentina, Uruguay y Venezuela, entre otros países de nuestra zona). Aprovecha para caracterizar el auténtico ser costarricense, el de los pueblos. Lo interesante de la versión de Cañas es el uso de elementos sobrenaturales (a la manera del realismo mágico), las tradiciones y la búsqueda de la identidad nacional (especialmente desde el hombre del campo). Como siempre en sus obras, critica la justicia y la superstición e indaga en los principios cristianos.

En un cambio brusco a lo que fue los orígenes de su teatro, Cañas regresa el realismo (ahora, crítico) en *Ni mi casa es ya mi casa* (1982) pero con técnicas innovadoras. Mediante el procedimiento de planos coincidentes y sucesivos presenta el problema del gigantismo urbano y la crisis socio-económica del país. Todo se ve desde la perspectiva de un niño cuando es adulto y la doble imagen teatral que muestra el cambio producido en los barrios

de San José. En *T.N.T.* parte del descubrimiento del uranio bajo un movimiento histórico, situación que le sirve para criticar temas que van desde la manipulación de la opinión pública hasta la entrega de recursos nacionales a los extranjeros. Usando las situaciones grotescas recorre la gama social del país. En una farsa grotesca sobre la relación entre la sociedad y el gobierno, los ricos y los pobres (quienes siempre se llevan lo peor) fustiga a los burgueses en *Eficaz plan para resolver la desnutrición* (basada en una obra de Jonathan Swift) en la que los ricos engordan a los niños desnutridos para luego comer su carne.

La contribución de Cañas al teatro costarricense ha sido fundamental (con sus obras y desde sus cargos gubernamentales) no sólo porque es el primero que empieza a escribir y a montar en tiempos modernos, sino por su búsqueda consciente y continua de temas que llevan a la afirmación nacional.

El cosmopolitismo y los conflictos existenciales puestos de moda en Europa por los años cincuenta los recogió Daniel Gallegos, cuya obra cosmopolita aspira a profundizar en el hombre universal. Sus obras penetran en los problemas individuales del hombre. *Los profanos* (1959) retrata la juventud intelectual de la época en búsqueda de ellos mismos, pero con mucha fe en la vida. *Ese algo de Dávalos* (1959) igual que la anterior, gana premio en un certamen en Guatemala; continúa dentro del mundo intelectual, ahora de la plástica, pero presenta un conflicto más agrio. Muestra la dificultad de las relaciones humanas, aún en el mundo del arte donde reina la envidia, el egoísmo, las ambiciones y las traiciones. Ambas obras son tradicionales en su tratamiento y padecen —sobre todo la primera— de errores de construcción, pero inauguran una temática seria, que será la preferida de Gallegos en toda su carrera.

La obra que más reconocimiento dramático le da a Gallegos es *La colina* (1968), que causó polémica eclesiástica por su planteamiento de la muerte de Dios, decretada por las Naciones Unidas. En la obra un grupo de personas que está en un albergue analiza sus vidas tras la muerte de Dios y resulta que los únicos que podrían dar con un nuevo Dios, por la búsqueda en ellos mismos, son un ateo y una novicia. La estructura es de auto sacramental: las influencias del *Huis Clos* de Sartre y de las teorías de Nietzsche y Kierkegaard son evidentes. Las connotaciones de

la obra son metafísicas y morales; nos lleva directamente a la reflexión. *La casa* (1972) plantea en un microcosmos familiar la hipocresía y las manipulaciones que existen en la vida en sociedad. *El séptimo círculo* (1982) que desde el título alusivo a la obra de Dante, nos presagia el horror, trabaja el tema de la violencia en nuestro mundo; su gratuidad. Se presenta el mundo cerrado, aislado y alienado de la gente rica, quienes se insensibilizan y no se interesan por lo que pasa a su alrededor hasta que ese otro mundo los amenaza y el encuentro estalla en violencia. Tras un magistral logro de la tensión dramática el final queda abierto, pero sugiriendo la tragedia. *Punto de referencia* (1984) retorna a la vida de intelectuales, esta vez una pareja, cuya vida gira en torno al recuerdo de un hombre que ambos amaron de diferente manera. Hay coexistencia de planos reales e imaginarios que a manera de juego sirven para aclarar las ideas y la difícil situación de los personajes. Gallegos, también uno de los hombres de teatro mejor preparados de Latinoamérica (estudió en el Actor's Studio, con Seki Sano en México, en Francia y en el Berliner Ensemble) ha ido evolucionando en técnicas, modernizándose; pero su preocupación por la condición humana así como por la vida misma ha prevalecido en su obra. Todo su trabajo es profundo, y dotado de un buen manejo de estructura, lenguaje y situaciones.

El último ángulo de esta trilogía lo constituye Samuel Rowinski (1932) ingeniero que cruza fronteras para dedicarse al drama. Es el más contradictorio; el más preocupado de los afanes sociales del mundo y especialmente de su país. A través de la burla o con tono serio, Rowinski siempre critica la sociedad que lo rodea (sobre todo la urbana). Su teatro es de denuncia proyectada hacia la reflexión. Es uno de los pocos dramaturgos costarricenses en los inicios de la dramaturgia del país que se vale de la farsa, la burla, la broma para criticar. Le gusta trabajar el teatro político (con influencia de Brecht y Piscator) pero a su manera. Se inició en 1960 con *La Atlántida* y tras uno que otro trabajo estrenó *Gobierno de alcoba*, en 1967, bajo la dirección de Daniel Gallegos. Con humor y valiéndose de una parábola con una mujer como eje, retrata en palabras de Gallegos "la perpetuación de los esquemas sobre el dominio del poder represivo". De 1969, *El laberinto* muestra al hombre (un científico, en este

caso) falto de libertad, víctima del enfrentamiento de dos grandes poderes: el comunista y el capitalista. Se desarrolla en Estados Unidos, pero con personajes costarricenses, mediante hilaciones ambiguas y técnicas policiacas. *La víspera del sábado* relata los problemas históricos que superó una familia judía. La perspectiva es la de un niño que ofrece, con muchos datos, sus recuerdos sobre la decadencia familiar. Es de tono serio y confección realista. El éxito total le llega a Rowinski con *Las fisgonas de Paso Ancho*, obra urbana, casi sainete nacional que trabaja con el lenguaje y las costumbres del pueblo conformando una farsa irreverente que satiriza *todos* los aspectos de la sociedad. Se le considera un hito en la búsqueda del teatro auténticamente nacional (es la obra que más representaciones ha tenido en el país). *Un modelo para Rosaura* (1976) obtuvo el Premio de la Editorial Costa Rica. Con juegos técnicos Rowinski se burla de la burguesía que vive como en una novela de televisión, lo que hace presentando diferentes opiniones para una misma situación.

Los pregoneros (1978), de ambiente y técnica circense, además de muchos recursos brechtianos, como la narración y escrita en verso, es la vida de un hombre que quiso ser honesto dentro del periodismo, pero le fue mal; para rescatar lo que quería se hizo como "todos" en la mentira y entonces triunfó. La sátira a la hipocresía obligatoria para vivir en sociedad es clara. *Los intereses compuestos* (1981) mantiene esa línea crítico-burlona, la cual cambia abruptamente en *El martirio del pastor* (1983) obra que rebasa las fronteras del país. Con forma de auto sacramental, la estructura en seis partes, como la misa, para hacer un homenaje al Monseñor Arnulfo Romero, asesinado en 1980 en medio de la violencia reinante en El Salvador. Vemos desfilar una década de historia de El Salvador partiendo del conflicto moral del Monseñor —fidelidad a la Iglesia o al pueblo pobre— y su transformación del lado de los oligarcas hasta el lado del pueblo. Es la obra más conmovedora de Rowinski y una de las más emotivas de la dramaturgia costarricense. *Gulliver dormido* (1985) es un farsa muy parecida a *Las hormigas*, de Roberto Yglesias, en la que se combinan realidad y ficción para criticar la dependencia de las fuerzas extranjeras y los malabares políticos, situaciones en las que siempre el pueblo lleva la peor parte. Recoge personajes y costumbres populares, además de los políticos. La obra general

de este autor es de solidaridad con el pueblo, de ahí que utilice su lenguaje, sus virtudes y sus defectos para identificarlos.

Esta primera promoción, repetimos, es un momento de formación y transformación en todas las estructuras de la escena del país.

Los dramaturgos que dominan estos años, comienzan antes de 1967 y continúan su labor mucho después. Sin embargo, la generación es importante como base del florecimiento de la década siguiente.

1970-1979

En esta década se alcanzó el apogeo del movimiento teatral en Costa Rica. El Gobierno, la Universidad y los medios de comunicación laboraron mano a mano y en completa libertad en el fortalecimiento del movimiento en la Capital y el interior del país. Aumentaron los dramaturgos, llegaron directores y teatristas extranjeros (especialmente del Cono Sur, como consecuencia de las convulsiones políticas) y todos fueron aceptados sin xenofobia, así como las corrientes teatrales que trajeron consigo. Se formaron grupos, creció el público y se entroncó el teatro costarricense con el latinoamericano. Como no había muchas obras nacionales se empezó a adaptar la narrativa. El público fue adquiriendo un gusto por el teatro y respaldó el movimiento, tanto en el teatro universal como el nacional. Se creó poco a poco una política cultural, primero desde la Universidad y luego desde el gobierno, el cual ofreció toda su ayuda a través de los ministerios. Para fines de la década se hacía todo tipo de teatro, desde el testimonial hasta el experimental y el repertorio era completo: teatro universal (clásico y moderno), latinoamericano y costarricense. La crítica, en cambio, no evolucionó a la par que el teatro, por lo que no era convincente. Dentro de la dramaturgia surgió una generación heterogénea y discontinua (escriben una o dos obras y no más hasta después de muchos años), cuyos esfuerzos se añaden a la trilogía de la promoción anterior, los cuales mutando las técnicas, ante el nuevo público más exigente, continuaron ininterrumpidamente con su producción. Los nuevos dramaturgos que se destacaron fueron Antonio Yglesias, William Reuben, Olga Marta Barrantes y William Zúñiga. Todos escribieron obras de protesta —contestatarias— pero aún sin ma-

durez; todos produjeron una o dos piezas y detuvieron su producción.

Antonio Yglesias (1943) estrenó en 1969 *Las hormigas*, una farsa simbólica rayante en lo bufo que él subtitula "íncubo en un acto". Es una serie de cuadros en los que presenta una parábola de las clases sociales, la política y el militarismo (es decir, las injusticias latinoamericanas); el gigante es el poder, que el pueblo —las hormigas— podrían vencer si se unieran. La obra es entretenida por los recursos musicales y el humor, y fue bien acogida por la juventud del momento. Yglesias retorna con una obra de peso en 1976, *Pinocho Rey*, una nueva sátira sobre la política.

William Reuben (1947) aportó una obra de juventud al movimiento teatral costarricense: *Teófilo Amadeo, una biografía* (1947). La obra fue escrita durante el montaje (dirigido por Yglesias) con mucha influencia de *Las hormigas*. Es también una farsa de estructura circular que satiriza la falta de libertad a la que estamos condenados desde antes de nacer. En una serie de viñetas se da vida de un personaje que nunca aparece porque aún no ha nacido. Los recursos —innumerables— son mayormente brechtianos: música, canciones, poemas, narradores, actores-personajes, mímica, interrupciones distanciadoras, etc. Reina el humor, negro casi siempre, y la caricatura. Al final se le lanza una bolita al público (el destino del hombre que pasa de mano en mano para que otros decidan) para implicarlo en la obra y ponerlo a participar.

Olga Marta Barrantes es una actriz e investigadora que incursionó en el teatro en 1971 con la obra *Bochito*. En 1974 estrenó una pieza importante, *La familia Mora*, primer drama costarricense sobre el éxodo campesino a la ciudad. En esta obra se trabaja por primera vez con las comunidades rurales y sus conflictos. El montaje se llevó por mucho tiempo a las diferentes zonas del país, con buena acogida. William Zúñiga produce varias obras en la segunda mitad de la década, siempre dentro del tono de protesta que imperó por esos años: *El manifiesto comunista* (1975), *Fanfarrea* (1977), *Ferrocarril* (1978). Hizo versiones libres de obras narrativas de denuncia como *Huasipungo* (del ecuatoriano Jorge Icaza) e *Hijo de hombre* (del paraguayo Augusto Roa Bastos), ambas de 1975. De estos años son también las adap-

taciones que hace Alfredo Catania de las obras narrativas de Carlos Luis Falla —*Mi madrina* (1978)— y sobre todo, de Joaquín Gutiérrez —*Puerto Limón* (1975)— que fue un éxito nacional por retomar el conflicto de las bananeras. Gutiérrez, por su parte, presenta en 1979 *Murámonos Federico*, también en un montaje de éxito.

Muchas obras importantes, casi todas de creación colectiva, las presentó el grupo Tierra Negra, el cual estudiaremos más adelante. Otros dramaturgos, más bien fugaces, que pasaron por la escena nacional en estos años fueron Alberto Baeza Flores, quien hace unas sugestivas actualizaciones de clásicos shakespearianos —*Romeo y las brumas, Otelo y la soledad, Hamlet y las galaxias*— todas de 1971 y Danilo Montoya, dramaturgo del interior —Puntarenas— que ha creado un amplio trabajo, interesante en su temática, pero siempre con problemas de conformación dramática —*Los miserables* (1973), *Puerto 70-20* (1976), *El pescador* (1982), testimonio (panfletario) sobre una clase marginal que ha sido abandonada, los pescadores—, entre muchos otros. Carmen Naranjo, pasó de otros géneros a incursionar en el teatro —*Y así empezó. . .* (1971) *La voz* (1971), *Adivíneme usted* (café-concert) —1980—, etc. Hace un buen intento en *Manuela siempre* (1985), poema dramático de ritmo y lenguaje sensual, sobre Manuela Sáenz, la amante de Bolívar. Escrita en verso, este homenaje a la mujer que lucha por la patria y el amor en libertad, exige del teatro total para su escenificación. Escriben, además, Enrique Macaya, Manuel Angulo, Juan Ocaña, José Avila, Víctor M. Arroyo y Carlos Antemó-Zeledón.

A mediados de los años setenta (más o menos 1976) todo el país participaba del teatro: estudiantes, profesores, campesinos, obreros, profesionales. Para aumentar el público, un autobús llevaba a la gente de la periferia a los teatros con la entrada incluida, y los teatros se hicieron más simples para que ese público de barrio se sintiera bien.

1980-1987

Con la crisis económica generada a fines de los años setenta y el temor ante el avance —y luego, triunfo— de la Revolución Nicaragüense, con la que simpatizaban los teatristas, el gobierno retira la mayor parte de los subsidios para el teatro, y la actitud

de respeto a la libertad en el tratamiento de los temas, se ve afectada. La política-cultural elaborada por años con entusiasmo, se cortó. Ya no interesa tanto el público de barrios o del interior. Las giras oficiales de la Compañía Nacional de Teatro desaparecen; los beneficios para hacer el teatro asequible a un público masivo, se esfuman, y con ellos el público, con lo que queda trunco su proceso de educación. Son años en los que desaparecen grupos, se cierran teatros, y las acostumbradas presentaciones de seis días a la semana se empiezan a reducir. Se sigue presentando buen teatro, pero en aras de mantener los grupos aparece por primera vez el fantasma del teatro comercial, inexistente en el país hasta ese momento. Aún así, el movimiento sigue en pie desarrollándose entre dos preocupaciones: la búsqueda dentro del teatro como espectáculo (preocupación estética) y el afán por la dramaturgia nacional. Los actores se preocupan más por su labor teatral y reciben las nuevas corrientes mundiales, como el teatro de Grotowski, el teatro antropológico y el teatro danza.

Dentro de este momento que muchos llaman de declinación y nosotros, de transformación, surge una camada de dramaturgos jóvenes, ávidos de decir y comunicar con nuevos métodos las preocupaciones de su momento y su país. Sobresalen Víctor Valdelomar, Miguel Rojas, Guillermo Arriaga, Melvin Méndez y Alejandro Tosatti, de quien se hablará más adelante a través de su grupo Diquis Tiquis.

Víctor Valdelomar proyecta dos etapas en su teatro: una que plantea problemas de su actualidad nacional —expoliación campesina, éxodo, etc.— y otra en que hurga en la historia, buscando analogías con el presente. Su obra de más peso es *Como semilla de coyol* (1982) en la que atiende el problema de la injusticia hacia los campesinos, los que se ven obligados a salir de sus lugares originarios para ir a la ciudad en busca de mejor vida. A través de un personaje femenino, Lucía, y sus contrapuntos existenciales, recorremos el viacrucis de este sector social en la ciudad: mafias, drogas, abortos; todo a cambio de vivir, mientras internamente mueren sus ilusiones vitales. Es un tema latinoamericano porque es un problema hemisférico que pocos se atreven a admitir y conjurar. Las limitaciones de la obra son superadas por la fuerza del tema y la contribución al buen teatro popular.

Con una beca del gobierno, Valdelomar escribe *Macedonio el Viejo* (1984) cuyos protagonistas son dos viejos setentones que conocemos a través de una cadena de juegos con la ilusión. El es un viejo cirquero abandonado por sus artistas a quienes no puede mantener, pero que juega a continuar su ilusión. Una mujer que lo ha amado regresa por él para compartir, ya que no existe el circo, pero él no accede y se separan. El trabajo se logra con monólogos, transformaciones en los mismos personajes y juegos impregnados de ternura. Posteriormente publica *El ángel de la tormenta*, obra crítica del presente, vista desde una historia medieval.

La historia, la realidad social, el folklore, son las preocupaciones que recorren la obra, ya amplia, de Miguel Rojas (1952) discípulo de Daniel Gallegos, que recorre otras sendas. Su escrito más relevante hasta el momento es *Los nublados del día* (1985) trabajo histórico en el que logra equilibrar los eventos verídicos con la caracterización de personajes. Relata el episodio de la Guerra Civil entre San José y Cartago, en la que triunfa el estadista Gregorio José Ramírez. Gracias a la restitución inmediata del poder civil en ese momento, Costa Rica ha desarrollado la gran tradición democrática que caracteriza al país hasta hoy. El didacticismo de la obra se diluye gracias al buen trabajo del lenguaje y la estructuración. En *Aquí abajo estamos* pisamos las arenas movedizas de un mundo infrahumano habitado a su vez por sub-humanos: la vida y la muerte de unos mendigos que "viven" en una cloaca. Los egoísmos humanos, unidos al abandono social cercan este cuadro acre. *Granada real* sube el nivel social a la clase media, pero mantiene la atmósfera amarga y el dominio de las pasiones oscuras del ser humano. Ahora trabaja con una familia mal avenida, con un gran logro de caracterización, pero con altibajos continuos en una construcción cargada de incongruencias e incógnitas. *A cada quien su flor* (1985) es un fresco cotidiano sobre gente triste; *Donde canta el mar* (1986) —que nos recuerda a Cañas— es otra reinterpretación de la leyenda de la Llorona, unida a la lucha social. Un joven de un pueblo burla la Llorona para librar su gente del temor a ir a pescar, pero paga con su vida. Es una pieza hermosa desarrollada a base de música, gritos, danza, lirismo, misterio y silencio. *De tiempo en tiempo y sin importancia* desciende de nuevo a un ambiente lumpen —con

buen lenguaje popular— para retratar cómo destruye al ser humano la ambición y la mezquindad. El teatro de Rojas es serio y sus intentos van dirigidos más al contenido que a la forma.

Guillermo Arriaga (1960) quien comienza en el teatro trabajando con el Moderno Teatro de Muñecos, se inicia como dramaturgo en 1983 con la premiada *Ultima noticia*, obra de ímpetu juvenil que irritó a muchos. Se trata de una crítica a la manipulación de las noticias por la prensa amarilla; al interés financiero del periodismo por encima de la integridad. La obra gira en torno a una estudiante universitaria (que representa el idealismo revolucionario juvenil, tronchado por la represión) quien es pareja de un periodista viejo. Como él no cambia, ella se va a la Guerra de Nicaragua donde muere tras ser torturada. Las ideas planteadas son valiosas; el método de desarrollarlas es endeble. La pieza es muy hablada y con poca acción, pero tiene buenos momentos como los juegos —él como otro que se habla a sí mismo y ella como pantera—, así como la combinación de planos de realidad mediante el ensueño. Con la beca que otorga el gobierno a varios dramaturgos, Arriaga escribe en 1984 *El inquilino*, otra obra muy hablada pero de buen diálogo que presenta la búsqueda juvenil de ideales y el choque abrupto con la realidad, tan difícil de cambiar. El joven intenta romper con su familia rica, encontrarse a sí mismo, ser poeta, alcanzar la libertad; pero lo que logra es hundirse en sus caprichos, alejándose del ideal. En *Límite de velocidad* hace una recreación de *Un hogar sólido*, de la mexicana Elena Garro, destacando desde los personajes muertos la paradoja de que no se debe esperar a morir para empezar a vivir. Las obras de Arriaga descansan en el diálogo y los temas, ya que no utiliza muchos recursos ni altera la estructura tradicional.

Casi a fines del periodo surge una de las figuras más atractivas de la generación y la que habrá que seguir de cerca en el futuro, Melvin Méndez (1953). Sus continuos trabajos traen nuevos temas, tramas interesantes y recursos renovados. La frescura de sus planteamientos, unida a la audacia y el dolor con que enfrenta lo que otros callan, lo hace una figura de valor. *Con alfiler en las alas* (1976) plantea el problema de moral patriótica con recursos policiacos y de suspenso, todo para decirnos que si no luchamos, haciendo lo que podemos por el país, los maleantes dominarán,

sin que nadie esté exento de las consecuencias (busca la conciencia social desde las situaciones creadas por los contrarrevolucionarios ubicados en Costa Rica —cómo la guerra se mete en la vida de la gente—, temática casi innombrada). *Méteme el hombro* (1987) revela más las fallas del aprendizaje dramático, pero inaugura un tema que será una constante en su obra: el descubrimiento de los problemas de la mujer, desde la mujer misma, y su defensa. Vestida de hombre, una mujer indaga todo lo que su jefe —quien la ha hostigado— piensa de ella; cómo usa a las mujeres y luego las desprestigia. De paso plantea el problema de la vivienda en Costa Rica —la echan con su pareja por no tener con qué pagar y tienen que irse a vivir con una amiga—. *Villanueva en la Boca del Monte* (1987) cuenta la historia de la ciudad de San José desde tres épocas trabajadas simultáneamente: la Colonia, el siglo XIX y la época moderna. Hay música, cambios de lenguaje según la época, etc. *El resucitado* es de corte campesino y habla popular con mucho humor; trabaja la manipulación religiosa en las zonas rurales, todo desde la técnica del narrador cuentero. Las mejores obras de Méndez se desarrollan después de 1987: *Eva sol y sombra* —que se fue haciendo en los ensayos— sobre los problemas que trae a la mujer rebelarse de su lugar tradicional e intentar entrar en el mundo de los hombres; *Zapatero*, sobre la desaparición del zapatero como artesano y *El hombre de la barca*, ya un trabajo basado en técnicas del cuerpo y el teatro danza.

Dentro de esta nueva generación surge una figura femenina muy interesante: la actriz Ana Istarú, quien con la beca otorgada a nuevos dramaturgos en 1984 escribió *El vuelo de la grulla*, que para ser obra primeriza está bien trabajada. Recoge las decepciones de la mujer joven que va al matrimonio ilusionada, pero sin informar. El día que reacciona, el machismo tradicional (de hombres y mujeres) la atan a la misma rueda. Hay personajes bien definidos, buen diálogo y sugestivos juegos con la fantasía. En su segunda obra *Madre nuestra que estás en la tierra*, cambia de la relación mujer-hombre a la de hija-madre. Es un trabajo más maduro sobre los conflictos femeninos en tres generaciones de mujeres, que entrelazan la realidad cruda del presente con la magia de la realidad pasada.

Son de este periodo también Fabián Robles, quien gusta de adaptar obras narrativas, incluyendo las propias —*Barrilete* (1982)

trabajo de realismo social cuyo eje, una mujer, se proyecta en una atmósfera asfixiante cercada por la vida, la muerte y el más allá—; Jorge Arroyo, que cuenta con varias obras, llama la atención con *L'anima sola de Chico Muñoz* (1986) exitoso sainete de tema rural, considerado panfleto por muchos, pero que destacó el egoísmo y los intereses creados que rigen el país, abanderados en el individualismo y la irresponsabilidad con el prójimo. Lupe Pérez Rey (quien escribía desde los años sesenta, por lo que ha vivido varias etapas en su teatro) se une a Leda Cavallini para producir una obra importante en el desarrollo de la dramaturgia nacional: *Ellas en la maquila* (1986). Producto de una investigación, la obra enfoca desde dentro el problema de la mujer obrera de la costura. El tratamiento es débil y superficial (personajes y fábula) pero la fuerza del planteamiento y recursos como retrospectivas dramatizadas, sostienen la obra. Juan Fernando Cerdas y Rubén Pagura se unen para poner de moda los temas históricos en trabajos como *1856,* sobre la guerra contra los filibusteros norteamericanos; *Cantata centroamericana* (1986) y *El Cristo de las Indias* (1986); Alejandro Herrera nos da una farsa trágica en *El señor Elmo* (1974), y con William Zúñiga, *Ferrocarril* (1978) también de tema histórico; Mario Rosales en *La otra cara de la luna* (1981) presenta problemas sociales como el pauperismo, el hambre y el alcohol.

El periodo termina con una ampliación de las pequeñas compañías a un público mayoritario, ya que sin el apoyo del gobierno y la política cultural de los setenta, además de la crisis económica, era importante subsistir. Decae así, el nivel artístico y prolifera la comedia ligera, fácil y rápida de montar, a la vez que atractiva a un público de clase media que sí puede pagar los precios.

Grupos

Los grupos más antiguos en Costa Rica parten del teatro universitario. Este se organizó alrededor de 1950 gracias al Rector Rodrigo Facio, quien pidió a la desintegrada Compañía Lope de Vega —española— que lo organizara. Lo dirigió Alfredo Sancho y luego Lucio Ranucci. Los primeros veinte años sólo presentaron teatro clásico universal. Dio un giro hacia el teatro

costarricense en 1971 presentando una obra de Alberto Cañas. Ya en 1973 se montó una pieza que apelaba directamente a lo costarricense: *Las fisgonas de Paso Ancho*, de Samuel Rowinski. Con esta obra, bajo la dirección de Alfredo Catania, el Teatro Universitario salió por primera vez de su campus para ir por barrios de la Capital y las zonas rurales en un intento por atraer nuevo público, lo cual logró. Ese mismo año se empezó a hacer teatro latinoamericano; hoy se hace todo tipo de teatro. El conjunto continúa más o menos con el mismo ritmo, aunque con menos giras, y trayendo directores extranjeros (Atahualpa del Cioppo, por ejemplo) mediante un convenio, hasta 1986. Ese año se suspendieron las giras (su mayor labor social) y a partir de ahí se aletargó la experimentación. Se han mantenido haciendo una obra importante al año —de creación colectiva o teatro nacional— y con las producciones de los directores extranjeros. En 1987 sufrió una reorganización con vías a hacer un teatro más experimental. Algunas facultades tienen sus propios grupos. Existe también el Teatro Estudiantil Universitario (1972) y el Teatro de Estudios Generales.

Costa Rica es uno de los pocos países que cuenta con teatro oficial. La Compañía Nacional de Teatro se formó por decreto en 1971, durante el ministerio cultural de Alberto Cañas (Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes). La dirigió Esteban Polls, quien ya había hecho intentos de crearla desde 1979 cuando inició las Temporadas al Aire Libre en los jardines del Museo Nacional. En 1972 se contrató un elenco estable (al principio de actores extranjeros en lo que se preparaban los del país); se comenzó la transición de un teatro minoritario, de entretenimiento a uno popular, pero de avanzada. La política cultural y teatral diseñada por el gobierno era de libre expresión, por lo que por años el teatro funcionó en libertad. Desde 1974 salieron a las zonas rurales, visitando más de veinte comunidades, sectores que no tenían acceso a la cultura. Se creó un segundo elenco para que hubiera uno en San José y otro de gira, así como una extensión llamada la Compañía Joven de Teatro; también hubo un programa de teatro infantil. El público aumentó y se fueron creando otros grupos que recibían ayuda de la Compañía. En 1976 había dieciséis grupos comunitarios, ya auspiciados por sus propias comunidades. La Compañía también visitó fábricas y

barrios. Durante los setenta se presentaron obras nacionales importantes como *Puerto Limón* (de Joaquín Gutiérrez, adaptada por el director Alfredo Catania), *La familia Mora*, de Olga Marta Barrantes (sobre la migración campesina) y *Pinocho Rey*, de Antonio Yglesias (sobre la política). En 1976 la Compañía presentó nueve obras, lo cual fue un gran logro. Para 1979 ya no había el segundo elenco ni se hacía giras. La política cultural se había detenido y la Compañía entró en crisis hasta 1982, cuando María Bonilla —quien la dirige— retorna a las giras y a los buenos montajes. Con el nuevo gobierno de Oscar Arias (1986) se cambia a la directora y se detienen las giras, hasta hoy. Lo que se hace es que se contratan grupos amigos para que vayan al interior, mientras la Compañía permanece en el Teatro de la Aduana, su espacio sede.

Es oficial también el Teatro Municipal. Al principio se llamó Teatro 56 (1984) y lo dirigía Juan Fernando Cerdas, quien hizo un gran montaje con *1856* (1984) sobre el filibustero William Walker; pero luego recibieron financiamiento de la municipalidad y pasaron a llamarse Teatro Municipal.

Los grupos independientes, la mayor parte de ellos aficionados, abundan durante este periodo en Costa Rica, algunos con una vida corta (para 1977 había unos treinta grupos bastante estables). Uno de los primeros conjuntos del país, el Arlequín, se convirtió en el Teatro Tiempo (1979) que dirigía Gladys Catania, con Jaime Hernández como director artístico. Cuando este último salió a estudiar, el grupo decayó y alquiló la sala. El GIT (Grupo Israelita de Teatro) que tuviera éxitos nacionales por los años sesenta se ha apagado y sólo mantiene presentaciones esporádicas. El Little Theatre Group, grupo que hacía teatro en inglés y posteriormente bilingüe, se ha mantenido desde los años cuarenta y hasta hoy realiza teatro aficionado. Los demás desaparecieron. A fines de los sesenta surgió el teatro de grupo de aspiración experimental de William Reuben y Antonio Yglesias, pero tras presentar algunas obras de estos autores desapareció a principios de los setenta. Uno de los conjuntos más reconocidos y constantes de estos años fue el Teatro del Angel, fundado en 1975 por los chilenos Alejandro Sieveking, Bélgica Castro y Lucho Barahona. Siempre tuvieron sala y funcionaban con los principios del teatro independiente del Cono Sur. Hicieron teatro

universal, latinoamericano y costarricense, y fueron los únicos que por quince años mantuvieron su sala abierta todas las noches. (En Costa Rica no existe matinée.) A fines de los ochenta dos de los miembros regresaron a Chile; quedó Lucho Barahona haciendo teatro comercial. En 1977 Alfredo Catania creó el Teatro Carpa que retomó los orígenes circenses del teatro argentino y fue itinerante por siete años. Fueron a barrios, comunidades y zonas rurales, presentando todo tipo de actividad cultural por una semana. Hicieron también "teatro estadio" (en los intermedios de los juegos, por ejemplo de fútbol), así como teatro de la calle, y crearon una escuela de teatro para niños. Convirtieron en socios a la gente de barrio que les ayudaba. En 1984 (ya en un local fijo) perdieron sus subsidios de modo que tuvieron que convertir el lugar en un centro de actividades de todo tipo. Allí se presentaron Peter Brook, Enrique Buenaventura y Atahualpa del Cioppo. Hoy continúan haciendo teatro, pero más espaciadamente.

De 1977 también es el Grupo Gesta, que era una especie de grupo de estudio del teatro latinoamericano. Como lo constituían personas que durante el día hacían otros trabajos, no pudieron continuar, así que sólo duraron seis meses.

El grupo nacional de mayor relevancia en los setenta fue Tierranegra (1973) el que tuvo uno de los directores más imaginativos de estos años: Luis Carlos Vázquez. Era un grupo aficionado que partía del movimiento estudiantil, pero fue el primero que hizo teatro de vanguardia en el país, el primero que hizo creación colectiva, el primero que intentó la experimentación y el primero que abordó como tema la historia nacional. Siempre hacían foro después de la representación. Su entusiasmo arrastró a muchos jóvenes al teatro, de modo que aunque no tenían sala, sí tenían un público cautivo. También hicieron mucho teatro de calle y en lugares improvisados. Obtuvieron premios y representaron al país en festivales en el extranjero. Para lograr su propósito de asentar el teatro nacional hicieron giras por el interior llevando teatro urbano y rural, todo dentro del concepto de "teatro pobre". De 1973 a 1975 hicieron un teatro muy comprometido; sobresalió *La invasión* (1973) trabajo político de creación colectiva realizado con pocos recursos, con el propósito de alejarse del cosmopolitismo para ir encontrando la esencia na-

cional. En *A ras de suelo* (1974) —de Luisa González— hicieron adaptación de la narrativa por primera vez en el país. Luego hicieron teatro latinoamericano, clásico, infantil y hasta absurdo. A partir de 1975 (ya con nuevos miembros) hacen teatro de calle con técnicas que recogen del Teatro Antropológico y otras corrientes —acrobacias, gimnasia, uso de zancos y mucho trabajo de cuerpo—. En 1977 presentan *1934* creación colectiva en torno a la huelga bananera de ese año en Costa Rica, momento cuando por primera vez los obreros se enfrentaron a una corporación imperialista. Al final hacen proyectos en colaboración con la universidad. Entre sus últimas obras están *Las pistolas de Pedro Navaja* (1979), *Trazos de comunicación* (1979), danza dramática de técnica simbólica que recoge todo su trabajo anterior y se logra mediante taller. El grupo se disuelve poco después.

Por los años ochenta llegan nuevos aires y con ellos nuevas agrupaciones. De 1980 es el Grupo 56, dirigido por Juan Fernando Cerdas. Su mayor montaje fue *1856* (1984) obra histórica del propio Cerdas, junto a Rubén Pagura. Desde 1987 se convierte en Teatro Municipal; el grupo original pasó a ser una empresa llamada Grupo 56. Ahora su sala, Teatro de la Calle 15, se alquila para teatro comercial. Cerdas también tuvo otro grupo llamado Pentagrama. De estos años es el Grupo Surco, formado por Marcelo Gaete y Sara Atica (chilenos) que hace muy buen teatro. La Colina fue un grupo de mucho público —con sala—. Al dividirse se formó otro conjunto La Colina y el Grupo Chaplin; el primero desapareció y el segundo, dirigido por William Zúñiga, continúa ahora en la línea de "sexicomedias", teatro comercial de baja calidad. De 1983 es el Teatro Independiente La Máscara, dirigido por Bernal García y María Silva. Cuenta con cuatro miembros que tienen la sala La Máscara, utilizada originalmente por la Comedia Nacional. Los directores, formados en El Galpón, en su periodo de México, hacen laboratorio para sus obras, las que escribe o adapta María Silva. Está también la Asociación Cultural Nosotros (de los ochenta) dirigida por Verónica Moreno. Entre los grupos más nuevos (casi a fines de los ochenta) está El Duende y Brecha; ambos presentan teatro joven (el último hace temas urbanos y presenta obras de Melvin Méndez).

El conjunto experimental más importante de los ochenta es Diquis Tiquis (1983) creado y dirigido por Alejandro Tosatti. Su labor es espaciada, pero continua. No son los mismos miembros; siempre van cambiando, pero se mantiene el director y el trabajo depende de las cualidades de esos miembros. Tosatti ha logrado un teatro "performance" en el que combina el teatro popular con las más nuevas corrientes internacionales usadas en el teatro de calle y sala (Grotowski, Barba, Meredith Monk, Richard Foreman, el Teatro Danza, las artes plásticas, etc.). Pero no importa qué trabajo hagan, siempre tiene que ver con las raíces de su cultura. El método que usa es primero de investigación, luego, el laboratorio y la experimentación (por eso tardan en montar las obras). Su público no es determinado, ya que realizan proyectos para audiencias diversas. Entre sus espectáculos están *El árbol de la vida* (1983) recreación de imágenes del *Popol Vuh* realizada para inaugurar una exposición de la cultura del maíz. Se amplió en *Secreticos de amor*, que está basada en las fiestas patronales de pueblo llamadas mascaradas. La obra (que recuerda los trabajos de Yuyachcani, en Perú) integra elementos cultos y populares de tipo étnico. Es de tono popular, con música (una banda de pueblo), zancos, poetas populares, desfiles de máscaras, juegos con los presentes y participación general de público. *Yucas y agüizotes* (1986) recoge la tradición oral del cuentero en un intento por rescatar esa tradición en su contenido y forma. Se estilizan los cuentos para hacer una presentación de sala pequeña, sostenida por la habilidad del cuentero para obtener y mantener la atención del público —hasta que en un momento dado se incorpora la música—. En los intermedios sirven café y bizcocho y si están en comunidades, incorporan gente del lugar. *Gemelos* y *Luz y sombra* son "performances" unidos a la plástica.

Otros grupos independientes que entraron y salieron de la escena en este lapso fueron El Retablo, Teatro Experimental Autónomo (dirigido por Hernán Sandozequi), Candilejas (que además de la Capital, trabaja en provincias haciendo muy buen teatro), Taller de Teatro (fundado por Oscar Feble), Grupo Cuatro, La Púrpura, Guileacas, Teatro Tres y el Teatro de la Alianza Francesa.

Desde mediados de los sesenta el teatro estudiantil comienza su desarrollo en Costa Rica a través del Instituto Castella. Bajo

la dirección de Esteban Polls y Monserrat Salvador, el Grupo de Teatro Castella obtuvo grandes logros, además de que estimuló a muchos jóvenes a participar del teatro nacional. En 1977 el conjunto presentó *Fanfárrea*, de William Zúñiga, que arrastró mucho público. Por los años setenta la Universidad preparaba promotores teatrales que iban a las escuelas secundarias a formar grupos y actores. Para 1977 había más de veinte escuelas y dieciséis grupos con programas teatrales.

Gracias a los estímulos institucionales de los años setenta, el teatro en las comunidades del interior se inició y desarrolló con fuerza en estos veinte años. Igual que en la Capital los grupos nacían y morían prontamente, quedando uno que otro que se esforzaba por mejorar su calidad. En un momento dado el Departamento de Promoción Teatral se dedicó a crear (o consolidar) estos grupos en base a la formación de un teatro popular en los campos y comunidades del interior. Estos núcleos se enfrentan a muchos problemas; al principio las comunidades los financiaban, pero luego del giro de la política cultural, a veces no tienen ayuda, espacios o personal. Entre los grupos más activos de comunidades figuran el Santa María, de Alajú que duró hasta 1989—; Fanal, también de Alajú, dirigido por Yaco Serrano (*Un hombre llamado Juan* —1980—); Brasil, de Limón, que en 1980, gana varios premios en festivales y luchó por años por fomentar el teatro en la zona; Aguamarina (1970) es de Puntarenas y son aficionados; ahora están en la Casa de la Cultura; Caña Brava, de Desamparados (*Una cena para el patrón* —creación colectiva—); Carmen Lyra, de San Isidro del General mantiene presentaciones los fines de semana en su zona; Escazú, de la ciudad homónima (*La consentida* —creación colectiva—); Tunante, de San Ramón —es un grupo de campesinos, en *La verdad de Santa Cachucha* trabajan con el problema de la tierra—; Alambique, Mi Linda Costa Rica, Grutea y muchos otros.

De teatro campesino sólo hay experimentación provocada. En 1976 Manolo Montes sale de la Universidad de Costa Rica y se integra a la Comunidad Cooperativa el Silencio para hacer un experimento: teatro al estilo del Escambray, en Cuba. Se incorpora a la comunidad, les enseña teatro (inclusive títeres a los niños) y entre todos preparan una obra que llevan a diferentes

áreas de la zona. Pero el proyecto no tuvo difusión así que no progresó.

Teatro infantil hay mucho; el más conocido es el Moderno Teatro de Muñecos (1968) que fundó y dirigió hasta su muerte (1987) el argentino Enrique Acuña. Es un grupo independiente que a veces hace teatro folklórico y a veces didáctico con mensajes importantes como la alienación o la contaminación. Existen también el Teatro para Niños Aníbal Reyna y el Teatro de Mimos (1985) especializado en esa área.

El teatro costarricense era uno de los pocos en Latinoamérica que no contaba con un teatro comercial, pero desde que se creó la crisis en el teatro debido al mal momento económico y al abandono gubernamental de la política cultural (con todas las ayudas que eso implicaba) apareció el espectro del teatro mediocre con fines lucrativos. Desde 1980 existe también café-concert. Poco a poco el teatro fue cayendo en el facilismo y la falta de rigor de la puesta en escena con lo que se logran muchas puestas y suficiente público para costear la producción, pero poca calidad. Se trata de comedias ligeras preparadas rápidamente como el caso del Teatro Pantarrey (compañía), y a veces llegando al mal gusto de un teatro burdo como el que presenta el Teatro Chaplin (sexicomedias). Afortunadamente siempre hay compañías que conservan su preocupación por la calidad, lo que equilibra el ambiente escénico de San José.

Ultimamente el gobierno ha estipulado un pequeño subsidio para los diferentes grupos, pero hasta ahora no se ha desarrollado un criterio para otorgarlo.

Temas

Como la dramaturgia costarricense está en sus inicios, aún no se han afincado grandes temas, como no sea trabajados de forma salteada y esporádica, sin embargo se encuentra una gran variedad dentro de lo poco que se ha escrito. Al principio era fácil distinguir en temas nacionales y existenciales (universales), pero luego se fueron diversificando. El saldo nos indica que la concentración de ideas descansa en los problemas sociales. El éxodo campesino es de los primeros —*La familia Mora*, de Olga

Marta Barrantes, *Como semilla de coyol* de Víctor Valdelomar—. Con frecuencia se ven los problemas de las mujeres, especialmente entre los dramaturgos jóvenes: *El vuelo de la grulla* —Ana Istarú—, detecta la decepción femenina en el matrimonio; *Méteme el hombro* denuncia el hostigamiento sexual en el trabajo; *San Zapatero* retrata con humor la situación de las mujeres agredidas; *Eva sol y sombra* es la decepción de la mujer que busca comprensión al entrar al mundo de los hombres —las tres son de Melvin Méndez—; *Ellas en la maquila*, de Lupe Pérez Rey y Leda Cavallini buscan la entraña de los problemas de la mujer obrera; *Manuela siempre*, de Carmen Naranjo reivindica a la mujer patriota que por gozar una libertad extemporánea es rechazada por la historia. Los medios de comunicación son criticados en *Ultima noticia*, de Guillermo Arriaga y en *¿Qué te pasa con el disco?* de Juan Fernando Cerdas. La pobreza extrema está en *La otra cara de la luna*, de Mario Rosales y en *Aquí abajo estamos*, de Miguel Rojas; los problemas de los trabajadores aparecen en *El pescador*, de Danilo Montoya, en *Ellas en la maquila*, o dispersos en la historia en *Puerto Limón* y *Murámonos Federico*, ambas de Joaquín Gutiérrez. La falta de libertad del hombre en la sociedad es la idea que plantea *Teófilo Amadeo, una biografía*, de William Reuben y la despreocupación por lo que ocurre en nuestro alrededor con sus manifestaciones está en *El séptimo círculo*, de Daniel Gallegos. La crítica general a todas las instituciones, a la sociedad, al gobierno las recogen Alberto Cañas y Samuel Rowinski en sus obras, especialmente en *Eficaz plan para resolver la desnutrición infantil* y *Las fisgonas de Paso Ancho*, respectivamente. Pero es posible ver el problema de la tierra, la escasez de viviendas, el alcoholismo, la violencia, etc., diseminados a través de diferentes obras y autores.

Dentro del entorno político se recogen planteamientos como la crítica a los gobiernos y los males militares (*Las hormigas*, de Antonio Yglesias; *Gulliver dormido*, de Samuel Rowinski) o la despreocupación que vive el pueblo por los problemas del país mientras no nos toquen de cerca —*Con el alfiler en las alas*, de Melvin Méndez—; la Guerra de Nicaragua —*Ultima noticia*, de Guillermo Arriaga—. La historia es un tema que se puso de moda desde 1983 como vehículo para buscar la conformación identificadora del país. Lo vemos en *La invasión*, del Grupo Tierra

Negra; en *Puerto Limón* y *Murámonos Federico*, de Gutiérrez, tema que también aparece en *Ferrocarril*, del Grupo Guileacas y en *1834* de Tierra Negra. Miguel Rojas recoge con seriedad la Guerra de Ochomogo, guerra civil costarricense, en *Los nublados del día*. La guerra contra los filibusteros a mediados del siglo XIX la trabaja *1856*, de Cerdas y Pagura, así como *Pancha Carrasco reclama*, de Lupe Pérez Rey (con más énfasis en la leyenda de la mujer que en el episodio histórico).

Las primeras obras modernas que se escribieron por costarricenses ahondaron en ideas existenciales; en los conflictos del hombre con Dios y consigo mismo. *La colina*, de Daniel Gallegos con su conflicto moral por la existencia de Dios es la obra que mejor recoge esta idea. La dificultad de las relaciones humanas, la incomunicación se ven en *La casa* y *Punto de referencia*, del mismo Gallegos. La ambición y ruindad humanas, problemas individuales del hombre, los recoge Miguel Rojas en *De tiempo en tiempo y sin importancia.*

Otra rama temática es la del folklore que cuenta con el entusiasmo del público y algunos dramaturgos que los encaran. Alberto Cañas es el iniciador de esta corriente, pues ha encontrado en la tradición, las leyendas, los mitos del pueblo y, en síntesis, el folklore, una fuente de vida para el arribo a un teatro nacional. *La Segua, Una bruja en el río* o *Uvieta* reflejan el alma mítica del pueblo. Miguel Rojas le sigue los pasos en *Donde canta el mar*, hermoso trabajo que funde lo mítico al mundo de trabajo. Alejandro Tosatti con su grupo Diquis Tiquis investiga seriamente ese folklore para plantearlo con mayor fuerza escénica que de contenido en *Secreticos de amor* y *Yucas y agüizotes* (sobre los hechizos).

Festivales

Por 1962 se celebró en Costa Rica el Primer Festival Cultural Centroamericano. Hubo que esperar varios años para poder tener otra fiesta de ese estilo. En 1969 se iniciaron las Temporadas de Teatro al Aire Libre en el Museo Nacional. Se celebraban en verano —solamente en San José— hasta 1978. En 1974 empezaron las temporadas en las escuelas, con una gran contri-

bución del Departamento de Educación. El éxito fue tal que para 1975 aumentó a dos temporadas al año. Paralelamente se empezaron los Festivales de Estudiantes de Secundaria, el primero de los cuales contó con dieciocho grupos en 1974 y luego treinta y nueve en 1975. De 1972 es el Festival Grano de Oro en San José, organizado por la municipalidad, cuya sección de teatro es competitiva. Se seleccionan algunos de los mejores grupos del país para presentarlos al aire libre por la época navideña. En 1987 Costa Rica fue el anfitrión del Festival Mundial de Payasos [posteriormente —1989— celebraran el Festival Internacional de Teatro por la Paz, en San José con la participación de países de todo el mundo]. En las provincias también se celebraron algunos Festivales como el Festival Palma de Oro (1982) en Limón, que es una celebración anual de grupos aficionados de todo el país. Lo organizaron los jóvenes de la región apoyados por las autoridades de la zona. Otros, son el Festival Antorcha de Alajú y uno más general llamado Festival de Comunidades.

Escuelas, talleres, espacios teatrales

Aunque la Universidad hacía talleres de teatro desde los años cincuenta, no es hasta 1967 que se establece de modo académico la Escuela de Teatro de Artes y Letras, dependiente del Departamento de Bellas Artes. En 1968 se contrata a Alfredo Catania para iniciar una educación formal del teatro. Ese año (entre 1968 y 1969) se abre el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. La Universidad Nacional inaugura otra escuela de teatro en 1974. Tres años más tarde el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes propicia el Taller Nacional de Teatro, el cual dura hasta 1979. Lo funda Oscar Feble con el propósito de preparar promotores teatrales que luego enseñarían teatro a lo largo del país. Existe también el Conservatorio Castella que es una escuela con énfasis en las artes. Desde mediados de la década del sesenta enseñan teatro obteniendo buenos grupos de donde salen muchos de los teatristas jóvenes del país. Y en 1985 el Teatro Carpa creó una escuela de teatro para niños, dirigida por María Catania. Esos han sido los lugares más formales para estudiar teatro, pero existen también talleres. La ma-

yor responsable de los talleres teatrales en el país ha sido la Compañía Nacional de Teatro que desde 1975 hacía talleres en las escuelas y comunidades del interior. Pero también había un taller general, el Taller Nacional de Teatro que a veces se usaba en las giras. Servía para preparar promotores teatrales, los que a su vez organizaban grupos en las comunidades y provincias y formaban actores; para ellos había un seminario llamado La Catalina. Por los ochenta hubo otro taller adscrito al Ministerio de Cultura. Las universidades de provincia tienen sus escuelas de teatro, como por ejemplo en la Universidad Nacional de Heredia o, en Cartago, el Instituto Tecnológico de Cartago, que posee desde 1982 su escuela de teatro.

Los espacios teatrales en Costa Rica no son abundantes, pero sí estables. Entre los oficiales está el Teatro Nacional fundado 1892 gracias al gobierno y a los cafetaleros. Por lo regular allí no se presenta teatro del país, sino óperas y otras actividades. Para el teatro local se consiguió la Sala Vargas Calvo, adscrita al mismo teatro. El Teatro Melico Salazar es el teatro popular, pero allí no se hace teatro popular porque resulta caro para el pueblo, por lo que los artistas nacionales se presentan pocas veces. El Teatro La Máscara era el que originalmente usaba la Comedia Nacional, pero como desde 1987 usan el Teatro de la Aduana, en el primero quedó el grupo de Bernal García con el mismo nombre del teatro. También es del gobierno el Teatro Municipal, el Teatro de Bellas Artes, el Teatro de la Universidad y la Sala al Aire Libre del Museo Nacional. Salas independientes existen unas diez. El Teatro Arlequín tuvo su sala desde los años sesenta, que hoy se llama Teatro Tiempo —ya sin el grupo original—. El Teatro del Angel sirvió de sala a los grupos estables desde 1975. Hoy sólo conservan el nombre y se hace teatro comercial. El Teatro Carpa, importante por varios años, se deshizo en 1986 y su director —Alfredo Catania— adquirió una casona en San José que se usa para el teatro y otras actividades culturales. Existe también el Teatro de la Calle 15 que pertenecía a un grupo y ahora se alquila para teatro comercial; el Teatro de la Colina, que hoy usa el Grupo Chaplin, dedicado también al teatro comercial; el Conservatorio del Instituto Castella, La Alianza Francesa, El Centro Cultural Norteamericano-Costarricense y una sala nueva que se llama Lawrence Olivier.

Organizaciones, premios y revistas

Durante estos veinte años (y aún después) se han creado y se han disuelto muchas organizaciones teatrales en Costa Rica. En 1968 existía una Asociación de Autores; a mediados de los setenta se creó UDAC (Unión de Actores de Costa Rica) que era un sindicato. La falta de unión y los intereses diversos de los miembros lo disolvió. [El último intento es de 1989, la Asociación Cultural Costarricense de Trabajadores de Teatro. Ha desarrollado una forma gremial con beneficios marginales y se proponía buscar nuevas alternativas al teatro.]

Los premios teatrales no son abundantes en esta nación centroamericana. En 1968 la Asociación de Autores creó premios para las figuras más destacadas en las artes escénicas del país. Luego, en 1972, se inició el Concurso de Teatro Breve (de dramaturgia) únicamente para Costa Rica, y ya para 1975 existía el Premio Joven Creación; luego en los ochenta la Universidad creó el Concurso una Palabra.

Sólo hay una revista teatral en Costa Rica, pero es de excelencia. Nació en 1978 como Boletín Informativo Teatral de la Universidad, auspiciado por el Teatro Nacional, la Universidad y la Compañía Nacional de Teatro. Era de tipo informativo. En 1979 se convirtió en revista (salen dos números al año) dirigida por Lenín Garrido. [En este momento la dirige Juan Katevas. A partir de 1988 sólo la Universidad auspicia la revista, por lo que se añadieron otros aspectos culturales además del teatro.]

Conclusiones

En Costa Rica existe un movimiento teatral reciente, creado conscientemente a través de una política institucional. Pero ha sido tan breve el lapso (veinte años) que aún no ha cuajado un teatro nacional, ya que no existe un lenguaje escénico identificable con el país, ni hay suficientes dramaturgos para arraigarlo. De hecho, lo "nacional" no empezó a perfilarse hasta a fines de los setenta y más aún en los ochenta (especialmente en la generación joven). No obstante, en estos veinte años ha habido muchos logros. Por ejemplo, Costa Rica publica casi todo lo que se

escribe, situación rara en Latinoamérica. La Editorial Costa Rica se dedica a difundir el teatro en el país, aunque los dramaturgos continúen siendo pocos. (La labor del Ministerio de Cultura y la Editorial Costa Rica han sido los motores del movimiento teatral costarricense.) El movimiento comenzó con una pasión por el cosmopolitismo, los temas universales y un lenguaje neutro alejado del país. Aunque el teatro no se ha librado de la influencia extranjera, hoy hay más conciencia en la elaboración de obras que van perfilando un carácter identificable, y se ha enseñado al público a apreciar esos montajes nacionales. Desde los setenta ha habido entre siete y diez salas funcionando continuamente (todo el año) lo que en proporción con los habitantes de San José, es loable.

Un "pero" se le ha puesto en todos estos años a la crítica. Los costarricenses veían para fines de los setenta una confusión en la labor del crítico entre la opinión personal, la propaganda a un evento y la información. De su lado, los críticos continúan haciendo observaciones tradicionales, ignorando las más nuevas corrientes del teatro y la nueva crítica internacional. Salvado este obstáculo, en 1987 el teatro costarricense enfrentaba una disminución del público, iniciada el año anterior, y un cambio en los montajes debido al retiro de subsidios estatales. Algunas salas cerraron, otras, torcieron su camino hacia el teatro comercial como modo de sobrevivir y, todos redujeron las representaciones de seis a cuatro días por semana. Los grandes estímulos y montajes desaparecieron de cartelera, pero el periodo clausura con la esperanza de una nueva camada de dramaturgos, quienes producen con constancia, con modernidad dramática y, sobre todo, con conciencia de la necesidad de crear temáticas que abonen una dramaturgia nacional.

Los hombres del Chamelecón del grupo Sol del Río.

El Salvador

La historia de El Salvador es una de las más cruentas y belicosas de la América Latina, lo que motiva una cultura dependiente de los vaivenes políticos. Desde su independencia en 1821, la política se ha caracterizado por la lucha entre conservadores y liberales, así como por una cadena inagotable de dictaduras y opresiones, apoyadas en las últimas décadas por los intereses extranjeros. La Iglesia, el ejército y la oligarquía han sido los regentes del país, conduciendo al pueblo a un desamparo total. De ahí el surgimiento de movimientos izquierdistas desde los años treinta de nuestro siglo, cuando la tiranía de Maximiliano Hernández Martínez asesinó al líder Farabundo Martí y a unos treinta mil campesinos.

En el momento en que iniciamos nuestro estudio, 1967, se crea un roce entre Honduras y El Salvador que desemboca en una "guerra" de once días en 1969, la Guerra del Fútbol. En el fondo, el conflicto es de interés económico. El fin de ese choque acelera el nacionalismo burgués y comienza toda una época de fraudes electorales para lograr el triunfo de los candidatos conservadores, lo que acarrea represión, intervenciones norteamericanas, huelgas, revueltas universitarias, estado de sitio. La

guerrilla crece y se fortalece hasta tomar parte del país, generando una verdadera guerra civil. Durante estos años ni el pueblo ni los líderes liberales tiene tregua o participación de la toma de decisiones del país. Este trasfondo histórico-político es el marco que define el teatro salvadoreño de estos años, el cual tiene que luchar en medio de un país desangrado; en medio de un pueblo cuyo único fin es sobrevivir.

. . . . . .

En El Salvador no han quedado noticias, o por lo menos no tenemos evidencia, de teatro prehispánico. Más adelante en el periodo colonial se desarrollan las mismas manifestaciones que en México y toda la zona del istmo, por ejemplo, las historias de moros y cristianos, las pastorelas y algunas danzas (los chapetones, el tigre, el venado, etc.) originadas en el teatro culto y usadas por los clérigos para la evangelización, pero poco a poco perdieron el propósito didáctico y se convirtieron en expresiones populares que unían lo autóctono y lo popular, usando máscaras, vestuarios llamativos y accesorios especiales. Lo que se ha mantenido fiel a sus orígenes hasta hoy es la tradición de los historiantes (que aún hacen en los sectores populares). De la segunda mitad del siglo XIX es destacable la figura de Francisco Díaz (1812-1845) quien escribe la *Tragedia de Morazán* (1884) sobre el primer Presidente centromericano, obra importante ya que con ella se inicia el teatro histórico en la zona y su propagación ejerce gran influencia en los otros países centroamericanos. Con esta tragedia en verso, de sustento melodramático, nace el primer dramaturgo salvadoreño. En la segunda mitad del siglo, los gustos escénicos se satisfacían con las compañías de teatro, ópera y zarzuela que pasaban por el país presentando trabajos melodramáticos y casi decadentes, pero al que el público mostraba gran aceptación. No surgieron por entonces dramaturgos relevantes o menos aún, que trabajaran con temas nacionales.

El panorama dramatúrgico a principios de nuestra centuria en El Salvador muestra el surgimiento de una gran camada de dramaturgos, quienes a pesar de la fuerte influencia romántica española, van gestando la base de un teatro diferente, más cercano a su público y a su pueblo. Los mejores exponentes son

José Emilio Aragón, en *Los contrabandistas*, de tema social, y José Llerena —*La negación de la naturaleza*— quien con sus obras evoluciona hacia el realismo junto a la crítica de los prejuicios tradicionales. Habría que mencionar también a Alberto Rivas Bonilla, quien es el mejor comediógrafo de la época, a pesar de no dedicarse de lleno al teatro (*Muchachas modernas*) y a Pedro Quintero quien escribe obras de denuncia (*Toribión*).

Por los años treinta se desarrolló la dictadura más sanguinaria de la historia salvadoreña, la de Maximiliano Hernández. La persecusión generalizada, la represión absoluta llevó al país al aislamiento y retroceso intelectual, lo que se revirtió en la siguiente década, ya que al caer ese régimen ascendió al gobierno un educado equipo de clase media. Con ellos mejoró la economía, entraron las nuevas corrientes intelectuales: se elevó el nivel cultural.

Antes de pasar a la segunda mitad del siglo es necesario detenerse en la figura intelectual y teatral más importante de todo este periodo, Francisco Gavidia (1863-1955), al que se ha comparado con Rubén Darío por su densidad y profundidad. La obra teatral de Gavidia lo incluye todo. Trabajó temas que van desde la época prehispánica hasta la más contemporánea; usó géneros y técnicas que comprenden toda la historia teatral, desde el auto sacramental hasta la más moderna vanguardia europea (incluyendo a Brecht), la cual conoció muy bien. Su obra fue evolucionando, a la vez que recopilando temáticamente toda la historia de su país, con críticas a lo que consideró mal hecho. En *Júpiter* habló de la educación; en *Amor e interés* denunció las intimidaciones electorales; en *La torre de marfil* discutió el problema de la democracia en América (en un intento de vanguardia formal). Con Gavidia se inicia el teatro nacional salvadoreño, pero dramatúrgicamente es una "isla". No tuvo seguidores; lo que quedó tras su muerte fue un vacío en los esfuerzos por encontrar identidad dramática nacional.

Los cincuenta se inician con uno que otro dramaturgo aislado que produce obras individuales, las cuales no componen ni siquiera un conato de movimiento teatral. Existen los ya mencionados Alberto Rivas Bonilla, quien explora el ambiente urbano en la divertida *Celia de vacaciones* y Roberto Suárez Fiallo se devuelve al marco campesino —autóctono— en *También los indios*

tienen corazón, así como Ernesto Arrieta Yúdice, buen comediógrafo en trabajos como *Píldoras del doctor Naranja* o *Zacate para el macho*. No obstante los cincuenta se consideran la década de resurrección de las artes y las letras en El Salvador, incluyendo el teatro. El bienestar económico que vive el país y el liberalismo intelectual de los regidores (después del gobierno de José María Lemus, en 1957) permitieron una apertura que fue una bendición para el teatro. Los intelectuales exiliados regresaron del extranjero con nuevas experiencias y fundaron periódicos y revistas. Las nuevas corrientes escénicas del mundo entraron en avalancha al país. Se conoció el Absurdo, que no tuvo problemas para adaptarse a la situación nacional, aunque también se desarrolló el teatro social con base en el entorno cotidiano. Toda la vanguardia europea de la primera mitad del siglo entró de golpe a través de traducciones; es por eso que los sesenta y setenta ostentan fuerte influencia del Absurdo en las obras. El problema fue que la escasez de dramaturgos y el aislamiento anterior, aún no había fermentado un teatro nacional salvadoreño, pero hubo un empeño general en adoptar de súbito las más modernas escuelas y temáticas, ocasionando una ruptura evolutiva.

Sin embargo, hubo progreso en el país con el nuevo gobierno de los cincuenta; crecieron las ciudades y las universidades se convirtieron en importantes centros de liberalismo intelectual. Nació un saludable teatro universitario y se creó la Compañía Nacional de Bellas Artes; se establecieron —por decreto— instituciones relevantes relacionadas con el teatro; se editó, se iniciaron revistas y hasta se trajeron directores extranjeros a formar parte de la Universidad.

La vuelta a la represión militar en 1960 no corta el vuelo levantado por el teatro durante el periodo liberal, de modo que antes de 1967 ya se ha creado una pequeña generación teatral en El Salvador, constituida por dramaturgos que habían estado en Europa (en su mayoría) y habían recibido el mazazo de las vanguardias europeas (Existencialismo, Absurdo) entre otros Walter Béneke (1928), Roberto Arturo Meléndez (1931), Waldo Chávez Velasco, Alvaro Menén Desleal (1913), David Calderón (quien escribió mucho y luego no se oyó más), Italo López Vallecillos y Mario Hernández Aguirre, estos últimos dos premiados en sendos concursos teatrales. Los dramaturgos provenien-

tes de esta llamada "generación comprometida" por los años sesenta se alínean en diversas corrientes políticas.

Béneke empezó escribiendo en París *El paraíso de los imprudentes* (1956), obra existencialista de impulso universal y personajes mundanos, alejada del contexto salvadoreño. Las técnicas que usó, sin embargo, sirvieron para abrir una brecha en la exigüa dramaturgia nacional. En 1964 escribió su obra más conocida, *Funeral Home*, también de tema existencialista y atmósfera cercana al absurdo; nuevamente bien lograda, pero extraña a la realidad cotidiana de El Salvador. Sus obras buscan siempre un paraíso social difícilmente asequible en su país, pero son importantes como impulso al desarrollo de la dramaturgia. Situación análoga es la de Waldo Chávez (poeta, director, autor) quien escribe en Italia su *Fábrica de sueños*, aunque se publica en San Salvador. Pese a la estructura tradicional, su temática es también existencialista —sigue de cerca a la ideología de Heidegger en la inconformidad del hombre con su vida, la angustia, la búsqueda de un porqué vital. En los años ochenta Chávez se dedica con éxito al teatro comercial. Roberto Arturo Meléndez, junto a Béneke sentó la pauta del momento existencialista en El Salvador. Pero fue notable su interés por combinar lo nacional con lo cosmopolita. En 1959 se le premió *La ira del cordero*, una de las obras más importantes del periodo.

Alvaro Menén Desleal (poeta, cuentista, dramaturgo) irrumpe en el teatro salvadoreño en 1965 con una obra de técnica contemporánea que ha recorrido toda la América Latina, *Luz negra*, muy influida por la preocupación de la condición humana, pero con humor. En la obra se proyectan dos hombres decapitados (logrado con el efecto de la luz negra) por delitos que en nuestra sociedad se consideran iguales: un estafador y un idealista que quizo ignorar las pautas sociales. Fue representada hasta el cansancio en los setenta con el afán de la vanguardia crítica. Escribió también *El circo y otras piezas* (1967) en la que trabaja con dramas de humor en un acto. Se pueden considerar pantomimas, cargadas de imágenes asociativas en las que él absurdiza un mundo ya caótico, desde la aparente contidianidad del diálogo. La obra *Ursino*, de Francisco Gavidia, le inspira *El cielo no es del Reverendo* en la que trata de actualizar el tema social de la lucha de clases (Ursino fue un bandido del periodo pre-inde-

pendentista) con mucha influencia técnica de Priestley. El absurdo lo marca, pero nunca deja de preocuparse por su derredor. Su labor dramática se puede situar en dos generaciones: la anterior a 1967 y la que se inicia ese mismo año. El teatro de Hernández Aguirre (también cuentista y ensayista), como *Fin de semana*, evidencia influencia de Alejandro Casona, Lenormand y Wilder, pero aunque conocía las nuevas formas, su obra no llegó a cuajar porque no se dedicó suficientemente al género. Italo López Vallecillos, en cambio, escribió obras demasiado habladas por el empeño ideológico. Los diálogos aparecen cargados de ideas, en su otro afán —el intelectural— lo que produce un ritmo excesivamente lento. De este mal padecen *Las manos vencidas*, de atmósfera existencialista, como era la moda en ese momento.

. . . . . .

De no poseer ninguna tradición teatral, sino figuras aisladas como Gavidia, ya a fines de los años cincuenta y en los sesenta el teatro salvadoreño recibió todas las influencias importantes del siglo, incluyendo las que se desarrollaban en Europa y Estados Unidos en ese momento. Así, vemos el peso de los absurdistas como Beckett y Adamov; existencialistas como Ghelderode, realistas de tendencia político-social, como Brecht o el realismo vital norteamericano, Pirandello, los iracundos ingleses de los cincuenta y españoles como Valle Inclán y García Lorca. Directa o indirectamente, de un modo u otro, estos dramaturgos dejan su huella en el teatro que se desarrolla en El Salvador de 1967 a 1987.

A pesar de los esfuerzos de los dramaturgos de fines de los cincuenta y el interés de gente de la literatura por intentar escribir teatro, para 1967 no existía en El Salvador una tradición teatral. Había pocos montajes, pocos dramaturgos y poco público. Pero de 1967 a 1972 se desarrollan una serie de dramaturgos que adelantan la búsqueda de un teatro salvadoreño. Uno de los autores que comienza a desplegar su labor en estos años es José Roberto Cea (1939) quien en 1965 gana el Premio Centroamericano con su obra *Escenas cumbres*. Cea, también poeta, crítico y actor continúa los intereses de la generación anterior, plar-

teando cuestiones existenciales como la soledad, la angustia o la incomunicación, pero dentro del mundo de los adolescentes. Con apoyo superrealista y absurdista (sobre todo, de Beckett) los símbolos y el lirismo, logra en *Escenas cumbres* un trabajo de interés para los estudiantes universitarios, quienes lo representan cada año.

Muy reconocida en estos años fue la obra de José Napoleón Rodríguez, *Anastasio Rey* (1970) —montada con el Teatro Universitario— en la que continúa el sesgo de teatro histórico iniciado por Francisco Gavidia. Distanciada en la insurrección de 1833 del cacique Anastasio Aquino, ilustra la actualidad de El Salvador. Después de la independencia los campesinos seguían sufriendo injusticias; Anastasio Aquino, entonces, organizó a los campesinos honualcos de la región, venció al ejército; desafió a los ricos y se declaró rey de los indígenas de esa zona. Gracias a la traición de un militar allegado y de su confesor, lo decapitaron y exhibieron su cabeza para escarmiento. La obra es brechtiana por el paralelismo histórico, así como el uso de canciones y música desconocida, de esa época (con lo que también contribuye al folklore). Más adelante escribió *Los ataúdes*, con Tirso Canales, en la que insiste en la situación del país; y por último, *San Matías destrabado y punto* —sobre la historia de El Salvador— ya por los ochenta.

También de estos años es la obra crítica de David Calderón (ya iniciado a principios de los sesenta): *Oropel* —premiada en los Juegos Florales Centroamericanos—, *¿Quién juzgará a los jueces?* y *Las elecciones en breves lecciones,* de humor crítico, entre otras.

Las influencias primeras que recibe Roberto Armijo —hoy exiliado en París— son lejanas: Büchner y Valle Inclán; pero también merodean los juegos ceremoniales de Genet. La irracionalidad que presenta su obra es compatible con la violencia de la realidad cotidiana salvadoreña, de donde obtiene sus argumentos. *Jugando a la gallina ciega* (1969) fue el drama más importante que produjo. Presenta dos parejas —una de viejos, una de jóvenes—. Los primeros no salen y se alienan a través de juegos infantiles para entretenerse. Los jóvenes enfrentan la realidad y fracasan. Es pesimista en el cierre a la juventud de las posibilidades de cambio en el país. *Los rapaces* (1983) abordan los temas comprometidos de la represión, el espionaje, la tortura, la gue-

rrilla y las preocupaciones de los salvadoreños exiliados. En *El príncipe no debe morir* trabaja con temas del *Popul Vuh*.

De 1972 a 1980 se desarrolla una promoción casi sin dramaturgos, dominada por el teatro de grupo (generalmente de creación colectiva) con preeminencia en el teatro universitario. Las condiciones de violencia se agravan en el país, hay poca libertad y las instituciones que ayudaban al teatro desaparecen o detienen su contribución, lo que impide que surja una nueva generación de dramaturgos o que se nutra la anterior. De los ochenta se rescatan algunos nombres. Los que escriben esporádicamente, más que nada desde el teatro metafórico, propio de la censura son: David Escobar Galindo que en *El caballo en la sombra*, de forma épica, escribe un drama simbólico sobre el retorno de Ulises. José Luis Ayala escribe *Crónica de una traición*, reflexión sobre los conflictos cotidianos en ambos lados de la Guerra Civil. Uno y otro autor hacen el intento pero ambos son poetas o vienen de otro oficio por lo que las obras son más literarias que dramáticas y padecen de fallas estructurales.

Ya en la segunda mitad de los ochenta, uno de los que inicia una dramaturgia diferente es Edgar Roberto Gustave, joven que escribe un teatro breve, de urgencia, con situaciones límites —e interesantes— como aquellas a que la Guerra arrastró al pueblo, por ejemplo, la preparación de un pasadía que hace una mujer en la que la única invitada es la Muerte, ya que todos los demás están muertos. En realidad Jaime Suárez Queiman fue el único nuevo dramaturgo de estos años (*El dulce encanto del matrimonio* —1980—) y murió asesinado.

Grupos

El Bachillerato de Artes Escénicas y Edmundo Barbero, director de la sección de teatro, son los que impulsan la creación de grupos entre los estudiantes, y los montajes, sean de obras nacionales o extranjeras (ya conocían las escuelas de Grotowski y Enrique Buenaventura). En estos años surge también el Círculo Literario Universitario, con estudiantes que tenían poco conocimiento de este arte, pero sí mucho entusiasmo.

El Departamento de Teatro de la Universidad de El Salvador nació en realidad desde mediados de los cincuenta dirigido por Darío Cossier en la época en que no se cobraba entrada en el Bachillerato de Artes ni en la Universidad. Pero fue la figura de Edmundo Barbero, su segundo director, quien gracias a su entusiasmo dio un giro al teatro salvadoreño organizando el Teatro Universitario, el que dirigió hasta su muerte. Actor y director de experiencia, dio a conocer nuevos dramaturgos extranjeros, clásicos y contemporáneos. De paso, escribió mucho teatro e hizo atractivas representaciones. Su presencia es importante en el teatro universitario a lo largo de los años sesenta, pero sus ideas liberales lo enfrentaron con el gobierno, que lo expulsó del país, aunque en su tenacidad, regresó.

Al Teatro de la Universidad de El Salvador se traen directores extranjeros (de todas las categorías) por los años sesenta. Uno de los directores invitados fue el francés André Moreau —de importante trayectoria en México y otros países latinoamericanos—. De los directores de grupo la única que se preocupó por el teatro nacional fue Adelina Gumero, una actriz que llegó a dirigir. Este Teatro Universitario se fundó y mantuvo con el apoyo de los exiliados que regresaron. De ahí que promoviera la difusión ideológica de izquierda y las corrientes liberales contemporáneas. Es por eso que en 1975, razones políticas llevan al cierre de la Universidad. El Movimiento de la Cultura Popular (MCP) se hace fuerte, lo que afecta a los teatristas, pues además de la Universidad, se clausura el Centro de Artes. Después de 1981 la gente de teatro se va a la guerrilla, mueren o se exilian.

A fines de los setenta surgió el Teatro Libre (que pertenecía a la Universidad). Continuó por años trabajando con el teatro universitario, como ocurrió con la Escuela Libre de Teatro Universitario. Siendo un grupo laboratorio, el Teatro Libre adoptó el método de Stanislavski para el aprendizaje actoral. La situación política les impidió programar normalmente la enseñanza, de manera que tuvieron que seguir aprendiendo en la práctica. En 1985 retornaron al plan de aprendizaje original (no de producción) ya con Yanira Tenorio y Edwin Pastor como directores. El Teatro Universitario se transformó y quedó como grupo de producción, que los llevó inmediatamente a confeccionar una creación colectiva sobre la independencia centroamericana. El pro-

blema del teatro colectivo universitario de los setenta y parte de los años ochenta fue que se produjo un teatro pobre en recursos y en textos. Sin embargo, desde 1985 ha habido un renacimiento en la escena universitaria; han resurgido grupos que presentan obras históricas salvadoreñas, algunas de autores conocidos y otras de creación colectiva crítica que van cuajando un teatro de conciencia con temas nacionales. Los festivales han sido la fuente de este callado proyecto. Así, el grupo Maquilishuat, el grupo El Salvador, el Teatro Experimental Contemporáneo, Secreto a Voces, Sueños de Vida (de la Universidad Católica), Grupo Actuación Teatral de Occidente (GATO) tuvieron puestas interesantes en el 1987.

Posteriormente se forman teatros estudiantiles independientes del Teatro Universitario (Las Marías. . .). Uno de los más activos e impactantes fue el ya mencionado Secreto a Voces (de los mejores de mediados de los ochenta) que como todos lo grupos universitarios de este periodo intentaba hacer un teatro salvadoreño, sobre los problemas del momento o la historia. En 1987 presentaron *El crack de octubre* sobre el terremoto de 1986, a manera de parodia. Son estampas de lo ocurrido antes, durante y después del sismo. Critica la dejadez de los funcionarios, la corrupción, las actitudes del pueblo y la intervención de los medios de comunicación. Este grupo, de la Facultad de Ingeniería y Arquitectura, usa a Brecht como punto de partida técnico (presentan obras distanciadas y de reflexión, por ejemplo) y de recursos cinematográficos como los múltiples espacios escénicos.

La Universidad Católica (UCA) desarrolló también laboratorios teatrales por los años ochenta, siempre en busca de un lenguaje escénico nacional. El grupo Maíz, dirigido por Dimas Castellón, comenzó con ellos, pero luego se hizo independiente y finalmente se tuvo que exiliar. Sueños de Vida es otro grupo aficionado de la UCA, activo por los años setenta.

En 1967, precisamente, deja de funcionar la Compañía Nacional de Bellas Artes. No obstante, en este periodo (1972-1980) abundan los grupos independientes en El Salvador. Casi todos trabajan con creación colectiva, siguiendo el método de Enrique Buenaventura, enhebrando una temática político-social de protesta audaz, a veces panfletaria. Usan muchos recursos de Brecht

y en la mayor parte de los casos se despreocupan por la finalidad estética. Existen, entonces, los ya mencionados grupos universitarios, los independientes —que son los más numerosos— y las compañías comerciales.

Tal vez fue Sol del Río 32, el grupo más conocido dentro y fuera de El Salvador en la agitada década del setenta. El nombre parte del interés por la historia, específicamente los trágicos hechos de 1932 (pero su primer nombre fue Primero al Uno). Se fundó en 1973 con ex-miembros del Centro Nacional de Artes, en su mayoría. Sus recursos eran la pantomima, la expresión corporal, la gestualidad y la música; sus montajes, creaciones colectivas, adaptaciones y hasta obras de autor. Era un teatro popular, pero de niveles de calidad en texto e interpretación. Sus montajes, diferentes de otros que se hacían en el país, incluían mucho teatro latinoamericano, pero el grupo se mantuvo siempre en busca de un lenguaje teatral salvadoreño. En 1976 hacen una adaptación de la obra del poeta Roque Dalton, *Las historias prohibidas de Pulgarcito*, espectáculo que por tocar temas políticos resultó controvertible. En 1980 presentaron *La segura mano de Dios*, sobre el General Maximiliano Hernández, el peor dictador militar del país (1931-1944) quien ordenara la muerte de Farabundo Martí y los treinta mil campesinos. Poco más tarde los miembros del grupo tuvieron que exiliarse en México. Después fueron por Latinoamérica y Europa [hasta que en 1988 (bajo la dirección de Fernando Umaña) pudieron regresar al país]. En la segunda etapa del grupo —la europea— produjeron, entre otros trabajos importantes, *Los hombres del Chamelecón*, basada en el cuento *Seamos malos* del narrador salvadoreño "Salarrué" que es un gran adelanto en la búsqueda de un teatro de identidad salvadoreña; trabaja la libertad humana a través de un drama filial.

Otros grupos de teatro social de los setenta fueron Aguaviva, Xibalbá, Teatro Grupo Independiente (teatro colectivo en el que todos dirigían), Caminantes, Coyunda, Germinal, Taller de los Vagos —que desde finales de los sesenta había empezado los experimentos audiovisuales— y Calabaza, de abierta tendencia izquierdista, que hizo obras como *Encuentros*. El sistema de todos era de creación colectiva; apenas si aparecían obras de autor individual. Muchos de estos grupos fueron de corta duración.

Un conjunto de los setenta que se destacó por la búsqueda y por su afán de experimentación fue Actoteatro, fundado y dirigido por Roberto Salomón, quien también dirigió el Teatro Nacional entre 1975 y 1979. Actoteatro tenía sala propia —raro en El Salvador— y presentaba espectáculos de indagación formal. Hacían grandes montajes de autores latinoamericanos y de la vanguardia universal (el *Marat-Sade* de Weiss, por ejemplo). Fue el grupo que mantuvo el teatro en pie, aún en los momentos más difíciles, pero cuando estalló la Guerra Civil en 1980 y los teatristas empezaron a ser perseguidos y asesinados, tuvo que salir al extranjero, como muchos otros, en gira, para reubicarse en Ginebra donde continúa su labor con el teatro salvadoreño —teatro bilingüe—, a pesar de que su grupo se desintegró en 1982.

Dentro del empuje del teatro popular se pone de moda también el teatro de calle, la pantomima (que habían enseñado los profesores españoles) y el teatro folklórico. Muchas de las manifestaciones de este último se han transmitido por siglos, así como las representaciones llamadas "historiantes", es decir actores populares que se valen de silbatos y tambores. Algunas de estas expresiones son danzas centroamericanas de la época prehispánica, como la del tigre, la del venado o el *cutjant aiyament*, o caza del jabalí, a la que al teatralizar se le ha añadido crítica a policías, jueces, militares, curas y "ricos" en general. También se continúa haciendo pastorelas y las dramatizaciones de moros y cristianos, ambas de la época de la Conquista y comunes a México y otros países de la región. De la época pre-independentista se conserva una danza, poco hablada, llamada Los chapetones, en la que hay burla a los modales de los criollos y adaptación del ambiente indígena.

Hubo también en estos años grupos de teatro obrero como el Teatro Obrero Celestino Castro, el Teatro Obrero de Darío Cossier y grupos de calle, una de las manifestaciones más exitosas.

El teatro callejero ha sido importante y abundante en estas dos décadas aunque mayormente realizado por grupos desconocidos. Ha habido competencias que han recogido todas las expresiones, hasta la tradición circense, con sus payasos, zancos, etc. Estos grupos han hecho también mucho teatro infantil. Se

podría decir que los más notables han sido Prontito y Pizarrín, totalmente inmersos en la cultura del circo; su obra más representada e importante fue *El ejército perdido en el desierto*, sátira al ejército salvadoreño. Su interés por el circo los lleva a organizar el Primer Festival Centroamericano de Artistas Circenses. Destacado y atrevido también fue el Teatro Callejero de Títeres de Roberto Franco, quien "desapareció" por los años ochenta.

Los conjuntos importantes de los años setenta que se exilian continúan haciendo teatro en el extranjero, conformando un teatro del exilio, parecido al de los uruguayos y chilenos. Es un teatro disperso, en manos casi siempre de los egresados de la Escuela de Teatro, que mantiene la lucha de reafirmación nacional, con formas renovadoras, que no han podido incorporar los que se quedan en el país. Sol del Río, Actoteatro y Maíz han sido los más constantes. El último se convierte en Guanaco, al que anima Donald Paz, quien en 1987 vive en París. Han visitado muchos lugares de Europa presentando su teatro y siempre con el propósito de exponer la situación de El Salvador.

La última promoción de estos años es la que va de 1981 a 1987. Ya ha estallado la Guerra Civil Salvadoreña, por lo que la represión es brutal a medida que aumenta la matrícula de la guerrilla. Las pocas instituciones que apoyaban al teatro retiran su auspicio; el Teatro Universitario desfallece por la presión contra la ideología liberal, los grupos independientes se desmantelan o tienen que huir al extranjero para salvar la vida de sus miembros; muchos mueren en la contienda (Jaime Suárez Queiman, Roberto Franco. . .); el teatro se debilita.

Un grupo audaz, de los escasos que en la década de los ochenta conservan las preocupaciones sociales de la década anterior, es Bululú —dirigido por José Amaya—, el que aún continúa su labor. Integrado por ex-alumnos del Bachillerato de Artes de la Escuela Libre y del Centro Nacional de Artes se fortalecen con el apoyo de la empresa privada para mantener su finalidad de búsqueda. Hacen tanto teatro de actor como títeres. En 1987 presentan *Historia de los siete soles*, que pretende gestar una visión general de la historia de El Salvador, partiendo del choque de culturas que vive el mundo americano: la pieza consta de diferentes episodios históricos que van desde lo prehispánico hasta el mestizaje posterior a la Conquista, pasando por el levanta-

miento de Anastasio Aquino en 1883. En la composición del espectáculo se incluyen escenas del realismo mágico, pero la técnica fundamental es la del Teatro Pobre de Grotowski.

El escaso teatro que se hace en el mundo escénico salvadoreño de los ochenta empieza a ser cada vez más comedia ligera y silenciosamente se implanta un teatro comercial mediocre, de la más baja calidad, que se hace desde las compañías iniciadas en 1984 por el Grupo Camaleón. De hecho, a mediados de la década, Estados Unidos presiona al gobierno salvadoreño, para ofrecer apoyo cultural al pueblo. Envían entonces, a un director cubano-norteamericano que con menos preparación que los teatristas salvadoreños, sólo logró producir confusión en el teatro. Lo que sí apoya, entonces, la empresa privada (que lo venía haciendo desde antes), es el teatro comercial, que conforma un gran movimiento aficionado. Se hacen grandes montajes, con producciones costosas que usan los actores de televisión, los que arrastran mucho público. Este movimiento de teatro burgués patrocina festivales entre las compañías, a pesar de que no son muy duraderas. Se destacan el Grupo Talía-Oro, dirigido por René Alfaro; el Camaleón, constituido por actores viejos que hacen teatro aficionado en su tiempo libre, dirigidos por Eugenio Acosta; Taller Libre de Teatro, Vivencias (que sí hace buen teatro) y la Compañía Púrpura. Hay otros como Hamlet y Los Ruiseñores (dedicados al teatro infantil), Club de Teatro, Caracol y Teatro del Alba. Estas compañías no tienen nada que ver con la estructura de los grupos de los setenta. Sus integrantes no son fijos, sino que actores y directores se intercambian de uno a otro conjunto, así como sus funciones.

En los territorios ocupados por el FMLN (Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional) se organizaron grupos que presentaban teatro de guerrilla —Teatrillo— que era una forma didáctica (que recuerda los "actos" de Luis Valdez, en Estados Unidos) para enseñar a los militares qué hacer para defenderse en caso de invasión, o temas relacionados con su quehacer diario. Dentro de esta línea se desarrollan desde 1981 los "Torogoces", grupo campesino de música popular que creció con la guerrilla, con el propósito de informar mediante coplas populares las historias de la Guerra Civil. Luego se inician en el teatro con los mismos propósitos. El Teatrillo se constituye pues, por "obras"

de agitación como estímulo a la lucha o como homenaje a los caídos. Estos grupos espontáneos son desconocidos y efímeros, así como el teatro panfletario y urgente que realizan, pues no hay una forma de pulirlo o de llevarlo al resto del país (aunque algunos sí se han presentado en Moscú).

[Una manifestación teatral no escrita en El Salvador, pero que recoge magistralmente la historia trágica del pueblo salvadoreño durante los años setenta y ochenta es la obra *El martirio del pastor*, del costarricense Samuel Rowinski, ya estudiada en el capítulo anterior.]

Escuelas, talleres, espacios teatrales

Gerardo Nieva creó la primera escuela de teatro de El Salvador por los años veinte: la Escuela de Prácticas Escénicas. Pero fue en la década del cincuenta cuando tomó auge la enseñanza histrionica con la Escuela de Teatro de Bellas Artes (que tenía un grupo estable) dirigida por Darío Cossier y luego por Edmundo Barbero, quien transformó el teatro en El Salvador con su enseñanza y sus montajes. Siempre presentó buen teatro y actualizado, incluso a Sartre. Uno de sus logros claves fue conseguir que los dramaturgos escribieran pensando en el montaje y no en el texto como literatura. Se recibió también la enseñanza del francés André Moreau quien trabajó con el método de Stanislavski y enseñó la importancia de la base histórica del teatro.

En 1969 se creó el Bachillerato de Artes Escénicas que fue una de las instituciones que más empuje le dio al teatro salvadoreño. Era un sistema académico, artístico, ideado en el ministeriado de Walter Béneke —Centro Nacional de Artes— que además de artes plásticas y danza, incluía teatro —Escuela Nacional de Teatro—. Con esta escuela empezó una generación teatral, la cual se planteó un fuerte compromiso social. Era un periodo en que no había un público ni salas ni tampoco se cobraba el teatro, sin embargo, ellos querían llevar teatro a otro público, al pueblo; a los sectores menos favorecidos. A pesar de que les prestaban el Teatro Nacional para sus montajes fueron por universidades, sindicatos, escuelas, etc., creando una efervescencia teatral. El grupo trabajó los montajes primordialmente con la creación co-

lectiva y fue parte de los núcleos jóvenes que tanto teatro social hicieron entre 1972 y 1978. Al principio lo dirigió Edmundo Barbero; luego, Roberto Salomón, por unos años. Se estableció, entonces, un currículo y llegaron nuevos profesores de España. En 1978 la escuela entró en crisis por la política y cerró en 1982. Se reabre en 1987, pero con cursos libres y aunque continúa "abierta", no funciona.

A mediados de los años ochenta se crea la Escuela Libre de Teatro y en 1987 la Embajada Norteamericana elije a Mario Peña para que ofrezca talleres y seminarios como preparación de actores y teatristas, con el propósito de crear una Compañía Nacional de Teatro. Aunque parecen muchas, las instituciones para preparar los actores y teatristas son pocas y deficientes en la actualidad.

Si ha habido pocas instituciones docentes para la escena, los espacios teatrales corren parejos. Desde siempre han sido pocos y difíciles de obtener para los grupos. Existe el Teatro Nacional San Salvador (1917) el cual posee, además de la sala principal, una reducida sala llamada Pequeño Teatro, la cual se continúa usando. En los años setenta el Grupo Actoteatro, de Raúl Salomón, fue el único que contó con sala propia pero por razones políticas la perdió en 1981, poco antes de dejar el país. Hoy se cuenta con el Teatro Municipal de Cámara (que en 1987 dirige Miguel Chinchilla) y el Gran Rex, dedicado de lleno al teatro comercial. Existen también los auditorios de universidades y escuelas, que son los que aprovechan los estudiantes, y los grupos de calle se presentan en los espacios abiertos. El Auditorio de la Compañía de Alumbrado Eléctrico y salas de cine, convertidas en teatros, también ayudan.

Existen organizaciones alusivas directamente a la escena, así como instituciones oficiales y extraoficiales que han ayudado a la gente a hacer teatro. En El Salvador han existido varias organizacones en estas décadas como COSTEA —Corporación Salvadoreña de Teatro— que reunía los diferentes grupos, o UGAASA —Unión General de Autores y Artistas Salvadoreños— que ya no tienen ningún prestigio; y de los setenta, el Sindicato Gremial de Artistas Salvadoreños de Variedades, que incluía todo tipo de gente aproximada al trabajo teatral. Revistas no hay, ya que como se dijo antes, se escribe muy poco teatro y son pocos

los interesados. El material dedicado al teatro lo publican revistas de cultura o literatura como *Taller de letras*, de la Universidad Católica.

Conclusiones

El teatro es el género literario que menos se ha trabajado en la historia literaria salvadoreña y al igual que nunca han existido muchos dramaturgos, tampoco se ha creado una tradición. Las pocas obras que se han escrito o los montajes nacionales que se han realizado han sido individualistas (existencialistas) por los sesenta o panfletarios por los setenta; últimamente los espectáculos son de origen extranjero (casi todos los ochenta). Apenas si se trabaja lo nacional o cuando existe, se ignora, impidiendo crear un progreso que lleve a la calidad. Las carencias son las características más notables del teatro salvadoreño al término de nuestro periodo: hay escasez de dramaturgos, de salas, de críticos, de textos y de incentivos para los que incursionan en el arte escénico. De otro lado, los medios de comunicación no apoyan los trabajos nacionales y el público es escaso, de modo que las obras no duran en cartelera. Entre 1985 y 1987, sin embargo, se observa un alza en el número de teatristas y una mayor preparación en todas las áreas. La empresa privada, por su parte, comienza a auspiciar el teatro, pero desafortunadamente los que se encargan de las temporadas convierten el teatro en una extensión de la comedia o el melodrama televisivo, desviando el gusto del nuevo espectador.

A la pregunta de si existe un teatro nacional salvadoreño, tendríamos que contestar que no; que los sobresaltos políticos han conculcado cualquier adelanto, impidiendo el desarrollo normal de esa criatura y que hasta el día en que el teatro no crezca en libertad, El Salvador no tendrá un robusto teatro nacional.

Zipacná toma tu lanza de Víctor Hugo Cruz.

Guatemala

Fundada en 1524, Guatemala fue la primera ciudad centroamericana, y como en Perú, los españoles encontraron allí una avanzada civilización pletórica de cultura que contaba con desarrolladas expresiones dramáticas. Es en Guatemala donde se ha encontrado y preservado la única pieza teatral latinoamericana íntegramente prehispánica, el *Rabinal Achí* o *Baile del tun*, danza-teatro de profunda intensidad trágico-religiosa, conservada a través de la tradición oral. Narra el sacrificio que escoge un guerrero prisionero, antes que humillarse a sus captores. El desarrollo se da a base de diálogos, un monólogo, un coro y bailes. Se encontraron, además, en el país danzas de carácter religioso, guerrero y amoroso, siempre con música, algunas de las cuales se conservan muy mezcladas con las formas españolas. A la llegada de los españoles se puso en práctica el teatro evangelizador como forma de enseñar la lengua y la religión. Se presentó sobre todo el teatro europeo medieval: pastorelas, loas y auto sacramentales. Mezcladas con las danzas prehispánicas se desarrollaron en la colonia diversidad de Bailes dramáticos, origen del teatro popular guatemalteco: bailes de Moros y Cristianos, de la Conquista (El Penol, La Conquista), de Los Gigantes, de La Serpiente, del Venado (de los más populares y mejor con-

servados), El Torito, Los Tanes, Los Caporales, etc. Todo este acervo se ha conservado como teatro popular folklórico y se continúa presentando hasta hoy en diferentes regiones del país. En el siglo XVII apenas si llegó teatro culto español y era mal visto. Lo poco que se hacía (sainetes, loas, entremeses) era en casas particulares, ya que tampoco había locales.

Aunque en 1821 Guatemala se independizó (definitivamente en 1923) la dependencia cultural española se mantuvo, así como los sistemas de gobiernos autoritarios. Una cadena de gobernantes conservadores y el militarismo, que a través de revueltas o golpes de estado que arrastraban a las dictaduras, es lo que imperó a lo largo del siglo y la primera mitad de siguiente. El teatro era escaso y casi totalmente extranjero. Llegaron compañías de Europa y de Estados Unidos —mayormente de óperas y zarzuelas— que se arreglaban en los pocos locales que existían (aun la misma María Guerrero). El teatro hecho por guatemaltecos, que era casi siempre de veladas, benéficas era invariablemente teatro español. Los dramaturgos guatemaltecos eran casi inexistentes y cuando se escribía teatro era igual que el de España. Sólo destaca Ismael Cerna con su obra *La Penitenciaría* que fue diferente porque criticó su presente real nacional. Interesante también fue la figura de Felipe Silva Leal, considerado el creador del teatro nacional guatemalteco porque escenificó leyendas y tradiciones indígenas, elevándolas en su verso (junto a las danzas indígenas) a un nivel culto.

A principios de siglo la situación no varió demasiado; aún llegaban compañías extranjeras y, entre dictaduras, por los años veinte se desarrolló un gran entusiasmo teatral que se satisfizo con teatro de diversión. Debido a un terremoto que destruyó un teatro se creó un grupo (Grupo Artístico Nacional) que recibió apoyo del público. Alberto de la Riva escribió obras de sabor local, pero el gran éxito fue *Un loteriazo en plena crisis* de María L. Aragón. La siguiente década fue regida por la atroz dictadura del general Jorge Ubico, quien censuró el teatro y finalmente lo prohibió. Fue un periodo en el que languideció todo el arte y la cultura. Aún así hubo varias experiencias que aportaron al teatro nacional y una que le abrió definitivamente el sendero: Manuel Galich (1912-1984). La actividad de este hombre inquieto se bifurcó entre la política y la literatura. Fue el ideólogo de la opo-

sición y de la Revolución de Octubre (1944) que derrocó al tirano. Pero su contribución a la escena guatemalteca fue imprescindible también. Se inició con teatro costumbrista, con crítica social (obras didácticas) y luego teatro histórico (*Papanatas*). Escribió teatro de contenido político con sátiras y denuncia social (*El Pescado indigesto*); en su último periodo elaboró un teatro más universal sobre la búsqueda de justicia social (*Mister John Tenor y yo* —1985—). Galich, quien continuó escribiendo hasta su muerte, es el iniciador del verdadero teatro guatemalteco, lo que en Guatemala se llama el teatro mestizo, ya que plantea con seriedad y logros dramáticos la vida y los problemas del verdadero hombre guatemalteco en su resultado étnico.

Otros dramaturgos fueron Carlos Girón Cerna, quien recogió los mitos y leyendas del *Popol Vuh* y los dramatizó, y Miguel Marsicovétere, quien escribió buen teatro de técnicas pirandellianas, pero alejado del contexto nacional.

Se puede decir que Guatemala deja de ser colonia y se integra a la modernidad del resto del mundo en 1944, porque es cuando sale de la eterna cadena de dictaduras e inicia su cultura auténtica en libertad. Ese año la Revolución de Octubre derroca al general Jorge Ubico y el país se abre a todas las nuevas corrientes mundiales. Se crea la Dirección General de Bellas Artes, la Universidad Popular (para obreros; no tiene grados académicos), la Facultad de Humanidades y muchos otros organismos que tienen que ver con la vida y cultura indígenas en lo particular y más allá, con lo nacional. Desde ese momento todo el trabajo intelectual del país se dirige a la búsqueda de lo propio, a la que se integra el teatro. A partir de este periodo el teatro recibe pequeñas subvenciones del estado, de la Universidad u otras dependencias gubernamentales. Se fundan escuelas de arte dramático, se crean concursos, festivales; se construyen salas de teatro. En 1947 surge el Grupo Thalía que perdura en las décadas siguientes (el único grupo antes de 1944 era el GAN). Ese año nace también la Academia de Arte Dramático de la Universidad Popular bajo la dirección de Manuel Lisandro Chávez. Y nace verdaderamente el teatro mestizo, es decir, el que une las corrientes contemporáneas con mitos, símbolos y accesorios de la cultura maya-quiché. Galich continúa escribiendo teatro político y Miguel Angel Asturias, quien ya había comenzado su incursión

al teatro desde fines de los treinta, continúa su producción dramática agregando el realismo mágico al tema indígena. *Soluna* es su mejor obra. Este teatro resulta poco dramático porque se escribe con el propósito de mostrar las culturas prehispánicas y las ideas político-sociales del autor. Otros lo acompañan, como Daniel Armas, Augusto Monterroso Bonilla y José Antonio García Urrea (1920) quien sobresalió como comediógrafo haciendo género chico y tramas costumbristas; un teatro popular en temas y lenguaje, sin compromiso, sólo para hacer reír. Posteriormente ha continuado su actividad teatral dentro del género didáctico y ha resultado uno de los dramaturgos más representados en el país.

La década de los cincuenta se caracteriza por el nacimiento y desaparición de grupos (GADEN, TAG) y la realización de mucho teatro clásico de modo convencional. La dramaturgia nacional tiene pocas aportaciones. El autor más importante es Carlos Solórzano (1922), pero escribe solamente obras universales de tema existencial o religioso, bien hechas e importantes dentro del teatro culto. La más cercana a lo nacional es *Doña Beatriz la sin ventura* en la que trabaja la forjación del mestizaje en la época de la Conquista. Carlos Mencos escribe también obras para el teatro universitario que dirige; algunas sobre leyendas del *Popol Vuh*. Antonio Almórzar, Alvaro Contreras y María C. Escobar, quien a fines de la década produce una obra sobre la pobreza en el arrabal (*La niña en el palomar*), completan estos años. Fue un lapso en que no sólo hubo poco teatro guatemalteco, sino que al público no le gustaba la dramaturgia nacional.

La promoción anterior a 1967 es la de 1959 que cuenta con dos de los más notables dramaturgos guatemaltecos de los últimos tiempos: Hugo Carrillo y Manuel José Arce, quienes desarrollan su producción en las tres décadas siguientes. Carrillo ha sido un gran promotor teatral: dramaturgo, director, fundador y director de grupos. Tras sus viajes ha llevado a Guatemala ideas y recursos nuevos que ha difundido en talleres o con sus obras. Por el 1950 trabajó con el Teatro de Arte de Guatemala; en 1952 realizó por primera vez las Misiones Ambulantes de Teatro de Arte Universitario; en 1953 organizó el Teatro Ambulante de la Dirección de Bellas Artes. Salió del país, pero regresó en 1959 para presentar su obra *La calle del sexo verde*, la cual

resultó un escándalo. Fue sin embargo, la primera obra moderna del teatro guatemalteco, ya que se fraguó con temas y recursos nuevos. Presenta la decadencia en que vive la sociedad guatemalteca, a través de un pandemónium en el que reinan el aborto, la homosexualidad, la violación, la corrupción, etc., todo a través de cuadros autónomos en los que introduce la estructura episódica, así como el teatro épico y las canciones narrativas. La obra atrajo mucho público que siguió yendo al teatro. En 1962 presentó *El corazón del espantapájaros*, con recursos del circo y elementos grotescos como en la anterior, para denunciar la historia de un pueblo —Guatemala— donde torturan y matan un payaso y su novia por repartir propaganda contra el gobierno. Fue inmediatamente prohibida. En otras obras trabaja temas existenciales, pero siempre la alusión a desapariciones, muertes y torturas está presente directa o indirectamente. También tiene trabajos con reinterpretaciones de figuras mitológicas mayas. Las obras de Carrillo son nuevas y entretenidas. Hay absurdo, onirismo superrealista, a veces naturalistas, humor amargo, juegos y lenguaje coloquial, por momentos cercano a lo popular. En *La Chalana* (1974) parte de la Huelga de la Dolores, que festejan los estudiantes de la Universidad para presentar el espíritu de protesta estudiantil. Ha escrito: *Un sueño profundo y vacío* (1970), *Autopsia para un teléfono* (1983) *Teatro para estudiantes* (1978), *Expreso a Pandora* (1989) y adaptaciones, entre ellas *El señor Presidente* (1974) de Asturias, su mejor logro de público. Ha hecho teatro infantil y mucho, estudiantil, también.

Manuel José Arce (1935-1984) inicia su labor teatral también a fines de los cincuenta y la continúa hasta su muerte, la mayor parte del tiempo fuera del país, políticamente exiliado. Su teatro es anticonvencional y moderno. Adopta las formas europeas del absurdo (*El gato murió de histeria*) y el teatro metafórico latinoamericano (al estilo de Buenaventura). Presenta en todas sus obras la injusticia reinante en la sociedad guatemalteca, a veces desde un grotesco como el de Hugo Carrillo. Su obra más conocida y representada fue *Delito, condena y ejecución de una gallina* (1968) fábula violenta para reflejar mediante el grotesco la vida y el sistema político del país. La basó en el asesinato que había sufrido uno de sus estudiantes. Usa el teatro periodístico al estilo de Boal, metafórico, cargado de alusiones y signos teatrales no

verbales (incluso la ejecución real de la gallina). La obra fue recibiendo censuras por parte del gobierno, hasta que la prohibieron totalmente. Esta línea de teatro, importante para el país, se continuó en los grupos. En 1969 produce Arce una obra de humor crítico sobre las clases sociales y el intervencionismo extranjero, *Sebastián sale de compras. Diálogo entre el gordo y el flaco y una rockola* (1968) es absurdo testimonial; *Compermiso* (1968) es otra obra absurda para ilustrar la descomposición social valiéndose del mundo griego; *Viva Sandino* (1979) es una trilogía de teatro documental sobre la historia de Nicaragua. La primera es la historia desde el descubrimiento hasta que Sandino se levanta en armas; la segunda es la vida y muerte de Sandino y la tercera, lo que ocurre en Nicaragua después de su muerte. En Francia hizo teatro testimonio y poco antes de morir escribió uno muy largo, *El coronel de la primavera*, trabajo histórico de corte político-social sobre el General Jacobo Arbenz. Es realista, pero demasiado densa para la representación.

En estos años publica su obra *Fiesta de enterradores* (1979), Edwin Cifuentes, con gusto por la reflexión sobre la muerte.

En 1962 se celebró el Festival Guatemalteco de Teatro que presentó la mejor obra de los autores más reconocidos hasta ese momento (Carrillo, Solórzano, Galich, Arce, etc.,) y al año siguiente, tras otro golpe militar, se creó el Departamento de Teatro, dependiente de la Dirección de Bellas Artes, de donde surgió la idea de profesionalizar el teatro a través de un grupo nacional. Surgió entonces (1964) la Compañía Nacional de Teatro fundada por Norma Padilla y Hugo Carrillo y dirigida por el último. Sus presentaciones duraron de 1965 a 1967. Tras conocer la producción de estos dramaturgos, la habitual hostilidad por el autor nacional comenzó a cambiar y será en las décadas posteriores cuando reciba el aprecio y premio de su público.

Nuevas promociones

Los altibajos teatrales que mueven a las promociones en Guatemala, como en Chile, parten directamente de la política; así de 1967 a 1978, lapso de apertura liberal, se vigorizó el teatro político-social, aumentaron los grupos y floreció la creación co-

lectiva. A partir del golpe del '78 se volvió a una época de desprecio cultural y represión, por lo que el teatro se autocensuró y si no desapareció, por lo menos mermó peligrosamente. A partir de 1982 se dieron pasos hacia la "democracia", y el teatro volvió a manifestarse con dramaturgos y montajes de grupo, en mayor libertad.

En los veinte años que nos interesan se afincaron en Guatemala las técnicas de teatro de Brecht, introducidas por Hugo Carrillo (teatro épico, distanciamiento, música, canciones). Brecht entró mediante sus teorías técnicas e ideológicas, ya que sus obras no se representaron. El teatro del absurdo con su humor amargo, su caos estructural y lenguaje dislocado (además del existencialismo de fondo) gustó a muchos, entre ellos a Manuel José Arce, quien también usó el teatro documental. El realismo mágico inaugurado por Asturias y también trabajado por Galich es retomado por algunos dramaturgos, quienes ya aceptan la influencia del teatro indígena guatemalteco (ritual) y del colonial. Casi todos los grupos trabajan actoralmente con el método de Stanislavski pero posteriormente algunos adoptarán las teorías de Artaud, Grotowski y Barba. El realismo no se olvida y muchos, ignorando las nuevas escuelas, escriben sus obras y sus montajes desde una tendencia tradicional.

1967-1978

En estos años hay un gran movimiento en el teatro guatemalteco. Se celebran muchos festivales, hay muchos grupos, actores y dramaturgos. El teatro popular —mestizo— hace grandes adelantos por la profusa producción, la mayor parte de ella de protesta directa o metafórica. Inicia la generación Ligia Bernal, quien ya había participado en grupos de años anteriores (desde los cincuenta), pero que empezó a escribir en 1968. Tuvo un gran éxito con la obra metafórica *Su majestad el miedo* (1968), fábula humorística sobre una sociedad de animales dominada por el miedo pero que determina unirse para buscar la libertad. El mismo año publicó una colección de teatro breve llamado *Tus alas, Ariel.* No obstante, las figuras contundentes de la dramaturgia guatemalteca de este periodo por su vasta producción, su consistencia y su calidad son Víctor Hugo Cruz, Manuel Corletto, Mario Monteforte y Augusto Medina. Cruz, declamador,

dramaturgo, director e investigador se inicia en 1971 con *El benemérito pueblo de Villa Buena*, "revista musical expresionista" que refleja la realidad social de Guatemala. Atrae mucho público haciéndolos reír, a la vez que los alerta sobre su situación. Desde entonces desarrolla una obra constante que ha sido muy premiada. Empieza escribiendo teatro de tendencia absurda en su composición (descomposición estructural, de tiempos, espacios y lenguaje) pero siempre con denuncia, que llama farsas satíricas o "farsátiras", como Cuzzani en Argentina. Poco a poco su teatro se va volviendo tradicional y de final didáctico; va elaborando temas de su actualidad nacional, pero también humanos, que se proyectan a lo universal. Independientemente del tema que trabaje o la técnica que utilice, su mensaje gira siempre en torno a la injusticia social. La constante denuncia en lo que escribe ha llevado a Cruz a recibir amenazas que ha tenido que considerar, ya que una gran parte de su familia ha muerto o desaparecido por razones políticas. Su labor de dramaturgo no le ha impedido fundar y dirigir varios grupos. Entre sus obras más interesantes cuenta *Zipacná toma tu lanza* (adaptación de la obra del colombiano Jorge Alí Triana) —1973— en la que aborda el choque entre lo indígena y lo español en la Colonia, ambiente que mantiene en *El envío real* (1978). *El gran lengua* (1980) y *Juegos históricos* (1982) exaltan lo autóctono del país. *Dos y dos son cinco* (1972) universaliza lo nacional y *El eclipse de los zares* se sale de la realidad guatemalteca (la única) a la vez que utiliza técnicas y lenguaje diferentes.

Si Víctor Hugo Cruz evolucionó del absurdo al teatro tradicional, Manuel Corletto (1944) se ha mantenido en ese estilo a través de los años, pero siempre evolucionando dentro de él. Corletto es un dramaturgo, director, cineasta, director de televisión y escenógrafo cuyos temas van de lo existencial hasta los aspectos íntimos del hombre, pasando por la religión, la política y lo social. Cada obra es una nueva experimentación en la que hay derroche de imaginación. Todo su trabajo es una búsqueda de un nuevo lenguaje escénico que sirva de comunicación especial con los jóvenes para acercarlos a los conflictos del hombre y de su propio país. Pero todo es oblicuo en su obra, ya que reina el humor negro (agrio), la parodia, la burla, la desacralización de todo. Imperan los símbolos, la personificación de animales,

la dislocación sistemática del lenguaje —ruptura total—, la discordancia, el fluir de conciencia, el Superrealismo, el grotesco y la provocación agresiva al público. La unión de estos recursos (que siempre aparecen en abundancia) con temas fragmentadamente trabajados hace los mensajes de sus obras difíciles de entender. Se inicia en 1963 con una obra de forma pirandelliana —*Ellos y Judas*— de desarrollo en la cárcel, cargada de chistes, renovación técnica y lingüísticas, y sorpresas. En *Algo más de treinta años* (1970) combina el absurdo con el rock and roll; *¿Quién va a morderse los codos?* (1973) es una crítica a diferentes aspectos del país a través de lo grotesco y la deformación total; *Lluvia de Vinca-Pervincas* (1975) es la desilusión del matrimonio mediante una agónica repetición, con absurdo ambiental; *Vade retro* (1976) parodia el mito cristiano de Dios y el Diablo, lo que aprovecha para criticar la Iglesia, la política y la sociedad con una vulgarización del lenguaje (como forma de incomodar), juegos y todo tipo de transformación. En *El día que a mí me maten* (1977) hay una farsa de humor escatológico sobre los países que practican la ley de fuga; *Dios es zurdo*, vuelve a la parodia religiosa, ahora mediante alteraciones sintácticas y repeticiones. El resto de sus obras mantiene los mismos temas, así como un plano consciente y constante de transformación del lenguaje dramático-escénico. Sin duda, Corletto es el más audaz e imaginativo de los nuevos dramaturgos guatemaltecos y su obra, la más vanguardista de todas.

Exiliado tras la caída de Arbenz, Mario Monteforte Toledo (1911), también novelista y ensayista, ha mantenido su trayectoria teatral. Creó su teatro partiendo de su narrativa y ha logrado con ambos, mucho reconocimiento. Empezó escribiendo en 1953, pero sus dramas no se publicaron hasta los setenta y ochenta. Su corpus dramático muestra temas variados, históricos, futuristas, reales, pero siempre muy humanos. La mayoría de sus fábulas son sencillas y cotidianas, lo mismo que el lenguaje al que a veces agrega la nota popular. Técnicamente son obras tradicionales en estructuras y con pocos recursos. *El santo de fuego* (1976) se traslada a la colonia para presentar las preocupaciones del Padre las Casas. Hay buena caracterización, sosteniendo una estructura endeble con un conflicto tan generalizado que carece de tensión dramática. *Emiliano Zapata* defiende la inte-

gridad del ideal de lucha en un caudillo; *El apóstol*, lo mismo que en la anterior, hace un ingenuo "ludis" pirandelliano colocando al director en escena, dando instrucciones y hablando con el público; *Ignacio Fulgores* es interesante por la ambigüedad final: no sabemos si la historia ocurrió o fue un juego onírico, producto de la ilusión; *Un pequeño recuerdo* aborda la venganza y *La locura en el techo*, la demencia en un ambiente japonés. *Los inmortales* es la obra más diferente (y más hermética) de Monteforte. Es una suerte de juego sobre el regreso de Cristo, como extraterrestre, en tiempos postmodernos. El olvido del tiempo anterior —el nuestro— se trasluce en un logrado lenguaje entrecortado, como si se hubiera olvidado.

Augusto Medina, más dedicado a la creación y dirección de grupos (Teatro Experimental, Grupo del Instituto Guatemalteco-Americano-IGA) se lanzó a la dramaturgia con *El retrete* en 1965 (desarrollada en un asilo de locos) y a partir de ahí ha continuado escribiendo teatro adulto e infantil: *Las brujas, Los dolores de un Rey, La cabeza de dos frentes* y su obra más conocida e importante: *¿Conoce usted la Quinta de Beethoven?* (1975) obra experimental de denuncia, difícil de entender por el uso de espacios múltiples, personajes raros e incongruentes e irracionalidad. Su teatro es absurdo, ubicado en ambientes fuera de lo ordinario, desde donde critica. Lionel Méndez Dávila (1939) hace teatro para niños y adultos, por lo regular didáctico. Sus fuentes son siempre nacionales, a veces prehispánicas. Su obra *Cuadro de nuevas costumbres* o *Los desaparecidos* (1971) es importante por el tema de denuncia que elabora, pero la confección dramática es defectuosa. Escribió también *El espejo humeante* (1976). Marco Antonio Flores (1937) fundó con Medina el Teatro de Vanguardia; ha obtenido premios en Guatemala y Costa Rica con sus obras, que son, desde luego, de crítica político-social. En *El cascabel del gato* denuncia la sumisión al capitalismo; en *Entretener para cantar* (1972) fustiga la persecución de los estudiantes universitarios en Latinoamérica. Gusta de usar innovaciones en los recursos escénicos y símbolos en la configuración de la fábula. Desiderio Duarte ha escrito bastante para el teatro (y otros géneros), fundándose sobre todo en la mitología maya-quiché y el *Popol Vuh* (*Angeles de Xibalbá* —1978—) y la griega (*Tiresias, Electra*). Otras obras suyas son *Paraíso torcido* (1974), *Gumarcaj sin*

olvido (1979) *El juicio y el jaguar que no murió.* Participan también de esta generación Rolando Mendizábal (1939-1973) —*Afuera es domingo* (1970), *Los condenados*—; Margarita Carrera —*El circo* (1970) obra que se vale del recurso circense y mucha música para censurar mordazmente el crimen a sueldo—; Daniel Armas Lara —*Farsa, teatro juvenil* (1971)—; Humberto Solórzano —*El señor ministro* (1972), *La comuna* (1972)—; Samara Córdova (actriz y narradora) —*El mundo de Marian Durán* (1979) y Enrique Campag —*Un niño llamado Paz*—. El comienzo de casi todos los miembros de esta generación descansa en la influencia del teatro del absurdo, pero es el absurdo latinoamericano, dedicado a denunciar y reflejar en su deformación la fealdad que vive el país.

1979-1982

Este periodo más que una promoción es un vacío teatral y dramatúrgico. La apertura liberal que hubo en los años anteriores, dando paso a un movimiento,popular de un lado y experimental de otro, siempre de protesta, y en libertad, termina con la opresión que irrumpe desde fines de 1978 tras el golpe de Fernando Romero Lucas, militar tan sanguinario como el general Ubico. Hubo represiones máximas, asesinatos, masacres y desapariciones sin discriminación, lo que produjo grandes pérdidas para el teatro. Primero empezaron las amenazas y luego las muertes. Como todo el teatro serio que se estaba haciendo era de compromiso social, se generó, auto-censura brutal, pues todo lo que apelara a lo nacional u oliera a crítica era suprimido (o los teatros quemados o los teatristas baleados). Lo poco que se monta después de la huida o desaparición de teatristas, entonces, vuelve los ojos al teatro clásico, al infantil y desafortunadamente al comercial, que inicia su mejor momento. No hay dramaturgos nuevos y lo nacional se oscurece para salvar la vida y la propiedad.

1982-1987

En 1982 hubo elecciones en Guatemala, pero se acusó al gobierno de fraude y hubo otro golpe militar. Luego de varios cambios sube al poder el general Efraín Ríos Montt y el país se tranquiliza un poco con la idea de "democratización", aunque hasta 1986 continuaron los golpes. Para 1985 ya se siente el li-

beralismo en el teatro porque se puede volver a montar a Manuel José Arce, prohibido en años anteriores. En 1986 hay las primeras elecciones verdaderamente libres (que gana Vinicio Cerezo) y hasta hoy se ha mantenido a ese ritmo, en el que, si no hay mucho apoyo para el teatro, por lo menos no intervienen con él directamente.

Así, la más reciente generación del teatro guatemalteco para 1987 sólo apuntaba hacia su destino. Eran pocos los nuevos dramaturgos, la mayoría del interior, surgidos como resultado de las Muestras Departamentales, todos —citadinos o de provincia— recogiendo a través de la escena sus nuevas preocupaciones y otra manera de ver el mundo. Jorge Hernández Vielmann escribe una serie de obras a lo largo de los años ochentas: *Damas de alcurnia* (1983), *Sueño fantástico* (1986), *Cuando el cristal se rompe* (1980) y *Fantasmas en el salón* (basada en la obra de Alvaro de la Iglesia) —1987—; Rolando Cáceres nos trae *Evocando a Pepe Milla* en 1982 y luego, *Alegre fantasía* y *La última visita de los Reyes Magos*. Humberto Salazar comenzó a escribir después de los sesenta pero su teatro pertenece, en factura y contenido (además, por momento de estreno) a los ochenta: *Las lagartijas sobreviven* (1984), *Viaje al sueño* (1984), *La bastarda* (1984) y muchas otras dan cuenta de su tesón. Olga Armírez interesa por los trabajos que escribe sobre los problemas de la mujer —*Domingo*, sobre unas sirvientas del interior que trabajan en la Capital y *Alma para una Reina sin esperanza*.

De las Muestras Departamentales han salido algunos dramaturgos que luego se han integrado al teatro de la capital. Otros siguen en su región, pero con los festivales dan a conocer sus obras. Abel Lam (1951) es uno de los relevantes. Es actor, director y dramaturgo de teatro adulto e infantil. Se dice que su obra *Del miedo a la razón* es una de las mejores de los últimos años. Escribe un teatro con planteamientos sin soluciones, muy enterado técnica y escénicamente de las nuevas escuelas internacionales. Otras obras suyas son *La visita del maniquí* y *Lucio en el desierto*. Antonio Güitrón escribe obras originales y hace adaptaciones —*Al final del precipicio* (1987) es una obra simbólico-poética sobre la dualidad del hombre y su espíritu. Luis Escobedo en *Día de pájaros* (1987) da una lección sobre la relación paterno-filial mostrando que en la comprensión de los padres está la sal-

vación de los hijos. Ingleberto Robles en *Más allá del silencio* (1987) vuelve al drama de la política desde unos prisioneros. Otros autores nuevos son Rodrigo Soberanis (*La pereza es la madre de todos los vicios* —1987—), Gerardo Hurtado (*Mariana, Un niño bien*) y Juan Carlos Rodas (*El altar de la carne* —1988—). La mayoría son inexpertos por lo que las obras expresan fallas dramáticas, pero constituyen el posible relevo (aún en ciernes) de la floreciente generación de los setenta.

Grupos

Desde principios de siglo hubo grupos funcionando en Guatemala, pero eran pocos, aislados y preocupados por el teatro clásico universal. Es por los años cuarenta, tras el derrocamiento del general Ubico que los grupos se multiplican y es precisamente en las universidades donde se inicia el entusiasmo.

La expresión estudiantil universitaria más antigua es La Huelga de la Dolores, actividad dedicada desde 1898 a la crítica de los profesores y los políticos. Se hacía un decreto y luego se celebraba con música típica internamente. En 1921 salieron a la calle y en 1926 nacieron las "Veladas" que son ingenuas, pero con gracia, y muy críticas, escritas y representadas por estudiantes de cada facultad. A fines de los años sesenta se hicieron muy populares e incluso se comenzó a otorgar premios. A veces se parte de un personaje histórico para hacer la ridiculización y la crítica de los contemporáneos. El público es exigente y los criticados aceptan porque ya están acostumbrados. El grupo más popular y el que más premios obtuvo fue el de Economía, Las Lagartijas (luego llamado Costilla y Carne y más tarde Nalga y Pantorrilla). Hoy la actividad se compone de tres partes: "periódico" para decir todo lo malo del gobierno; desfile bufo (parodia de la procesión de Semana Santa) y una velada donde se presentan las obras simples y breves de cada facultad, para denunciar.

El TAU (Teatro de Arte Universitario) de la Universidad de San Carlos nació en 1948 organizado por Roberto y Carlos Mencos, pero no empezó a funcionar realmente hasta 1953 como Teatro de Cámara, bajo la dirección del último. Se les dio un presupuesto y se construyó una sala de cámara, pero nunca fue

académico. Al principio trajo las más nuevas fórmulas teatrales al país y era el mejor centro de capacitación, sin embargo, nunca fue un teatro universitario popular. Las obras que se presentaron (pocas) eran de teatro extranjero culto, salvada alguna obra de Solórzano y las adaptaciones de mitos indígenas realizadas por Mencos. En 1958 construyeron un teatro arena. Hasta 1980 era poca la gente que se había formado allí y escasearon aún más luego de la Masacre de 1981 en el Paraninfo Universitario; desde entonces sólo se ofrecen talleres y la institución ha caído en la desorganización.

En 1962 se creó la Compañía de Teatro de la Universidad Popular, con el antecedente del grupo fundado y dirigido por Manuel Lisandro Chávez desde 1947 (cuando se llamaba Grupo Artístico Thalía y no tenía un lugar fijo). La nueva compañía fue dirigida por Rubén Morales Monroy, integrada por estudiantes de la Academia de Arte Dramático de la Universidad. Gustaban de presentar dramaturgos guatemaltecos e hicieron giras por el país y por Centroamérica. Ahora continúan su producción en el Teatro Manuel Galich de la Universidad. El lenguaje escénico sin embargo, no ha cambiado: continúan presentando teatro costrumbrista, cómico o realista. Su mayor éxito ha sido *El señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias en versión de Hugo Carrillo (1974), única obra en cartelera diaria por más de un año, en el país. En 1984 presentaron *Pan para tu matate* o *Mátate por tu pan*.

Desde los años cuarenta existe teatro estudiantil en Guatemala, siempre realizado con mucho entusiasmo. Uno de los que más contribuye a su desarrollo en esos años es Hugo Carrillo, quien ha escrito muchas obras de teatro para estudiantes, además de fundar grupos (Teatro Clásico para Estudiantes —1964—, por ejemplo). En los ochenta esta actividad degenera a una competencia de grupos por lograr contratos. No se prepara teatro que tenga que ver con la educación del estudiante, sino obras de público general que los desvían de su formación como nuevo público.

El teatro independiente, en su mayoría popular, fue abundante en estos años, a pesar de la desaparición de muchos grupos. Por los años cuarenta María Solá Sellarés formó un grupo de teatro en el Colegio de Belén, de donde surgieron muchos

de los posteriores teatristas. Por los cincuenta destacó el grupo GADEM (Grupo Artístico de Escenificación Moderna) que llegó a tener su Sala de Cámara. En los sesenta contrataron al director argentino Carlos Catania, quien les dio grandes éxitos hasta 1968. Al irse Catania se desbandó el conjunto y sólo se mantuvieron alquilando la sala.

El Grupo Teatro Diez nace en 1971 (fundado por Luis Herrera); lo dirigen Ricardo Mendizábal y Julio Díaz, quienes se han quedado en el Teatro de Cámara que tenía GADEM. Trabajan con diferentes géneros sin seguir una escuela definitiva y como el subsidio que reciben es mínimo presentan obras que atraen mucho público, lo que les permite continuar su labor. Aunque presentan teatro de autor, han hecho creación colectiva en los momentos en que no han conseguido textos que reflejen los problemas del país, con los que les interesa trabajar (*Con el dedo en el fosforito* —1984—). Los Comediantes (1971) creado y dirigido por Víctor Hugo Cruz, nació como Teatro de la Municipalidad y recibió un subsidio mínimo hasta 1986. Tienen su propio teatro —Teatro Metropolitano—. Trabajan todo tipo de teatro, pero prefieren la línea crítica político-social, guatemalteca o latinoamericana. Al perder la ayuda de la Municipalidad en 1986, siguen trabajando independientemente, pero con principiantes. Han tenido que hacer comedia, teatro escolar e infantil para sobrevivir. En los inicios de la década nació también el grupo Axial 9-70 (1971), el que dirigían Manuel Fernández y Raúl Carrillo. Se dedicaron a hacer buen teatro político. Tuvieron un gran éxito con *Sebastián sale de compras*, de Manuel José Arce. Hugo Carrillo forma en 1974 el grupo Teatro Club que ha mantenido hasta ahora. En el Centro Cultural Miguel Angel Asturias surgió en 1981 el grupo Maíz y Jade (1981), con gente joven que hace montajes modernos, dirigidos por Rolando Cáceres. Juvenil también (presenta teatro estudiantil) es el Teatro Estudio Kodaly, dedicado a experimentar con comedias musicales, especialmente de Broadway. El grupo Escenario 7-79 fue creado por Manuel Lisandro Chávez en 1979 y aún sigue siendo su director. Al ver que no había público para el teatro clásico o serio, hicieron todo tipo de comedias, pero guatemaltecas. Máskaras (1971-72) contaba con una sala. Lo dirigió José A. Arriola y hacían sobre todo comedia. Producciones Candilejas (1984)

que dirige Guillermo Ramírez, realiza montajes modernos y de calidad, mayormente universales. Y otros grupos de estos años han sido el Teatro de Guerrillas, en los setenta; la Agrupación Teatral Cofradía, dirigida por Ernesto Mérida, y Abril, entre otros.

Al teatro independiente hay que añadir la línea culta y vanguardista desarrollada por el grupo Teatrocentro que fundó y dirige Luis Tuchan. Es el único grupo guatemalteco que persigue la estética del teatro; que trabaja con teorización y experimentación sistematizada. Cada montaje está empapado de las más modernas corrientes vanguardistas, siempre en busca de un ensamblaje con lo guatemalteco (usa a Artaud, Grotowski, Barba). Han montado obras guatemaltecas y clásicas, en cada caso, renovadas. Como no hacen teatro con fines lucrativos, se toman meses en la elaboración del montaje con un resultado de alta calidad.

A pesar de la poca ayuda que ofrece el gobierno al teatro —los grupos— y del inconveniente de los devenires políticos, el teatro guatemalteco es uno de los pocos que recibe "ayuda" en Latinoamérica, cuando menos de nombre. En todos los casos son subsidios mínimos, nunca específicos y totalmente insuficientes para montar o vivir, pero que sirven por lo menos como base de producción (desde 1961 uno de los teatros municipales mantuvo una de estas subvenciones). Aun así, la queja más común de los teatristas es la falta de apoyo económico del gobierno.

En 1964, durante uno de los cambios de gobierno, surgió la idea (y la coyuntura) de montar una compañía oficial con el propósito de profesionalizar el teatro —Compañía Nacional de Teatro—. La fundan Norma Padilla y Hugo Carrillo en 1964 y Carrillo la dirigió. La primera temporada fue de teatro latinoamericano y universal. Pero al año, los actores se anquilosaron por los sueldos estables, por lo que hubo que empezar entonces a contratar directores por propuestas (se subvencionó hasta 1969). El Departamento de Bellas Artes también tuvo una Compañía de Teatro Popular, semiestatal desde 1960; a partir de 1986, con toda la reorganización gubernamental, pasó a pertenecer al nuevo Ministerio de Cultura y Deportes. Contratan directores por sus propuestas y reciben un apoyo económico (mínimo, como todos) para sus presentaciones, que son princi-

paimente de autores guatemaltecos. Para 1987 reinaba la incertidumbre sobre el futuro de la Compañía.

Una rama interesante del teatro oficial es la del Teatro del Interior. Por años se dedicaron a hacer comedias o pastorelas, pero cambian con las "Muestras". Siguiendo una idea de Hugo Carrillo, en 1973 Norma Padilla fundó las Muestras Departamentales. El resultado ha sido un gran movimiento teatral aficionado, pues desde entonces aumentó la actividad y continúan haciendo mucho teatro. Las muestras se organizan por el Departamento de Teatro del Ministerio de Cultura y Deportes, desde la Capital. El teatro que se hace no responde a modas, sino que se propone proyectar sus vidas, de ahí que los temas sean mayormente locales o nacionales. Persiguen también el rescate de la cultura a través de la teatralización de sus tradiciones y su folklore. Una de sus características es el uso de uniformes de manta, sobre los cuales usan accesorios (originalmente fue por falta de dinero, pero ahora se ha cuestionado si no será por influencia de los otros grupos). El mayor problema que enfrenta este movimiento es la preparación. Carecen de personal suficiente que los asesore, además de que los teatristas capitalinos no se preocupan demasiado (Hugo Carrillo es uno de los pocos que trabaja con ellos). Se adiestran entre ellos mismos en forma de cadena, pero no es suficiente, de ahí que el progreso sea lento. Sin embargo, hoy es el mayor movimiento teatral de Guatemala y el de más futuro en las búsquedas del teatro nacional. Algunos grupos importantes de este teatro son el Teatro Experimental Quetzaltenango, el Grupo Experimental Casa de la Cultura Totonicapán (1974) (usan mucho teatro corporal y buscan nuevas fuentes, sobre todo nacionales —*El patriota* de Carlos Vega, director del grupo; *El cushero* (1975), creación colectiva sobre el que trabaja bebidas alcohólicas clandestinas—); Grupo Manuel José Arce —*Escuiuntla* (creación colectiva)—, Juventud de Quetzaltenango, dirigido por Frank Lepe; Grupo Taller y Pueblo de Mazaltenango (1975) —lo dirige Carlos García—; Máscaras de Maíz Retahuileu (1980) —lo dirige Jonás Israel Vázquez.

Muy parecido al anterior es el movimiento de Teatro de Barrios, en los márgenes de la capital guatemalteca. Dependen también del Departamento de Teatro, el que trabaja con ellos por muchos años. Igual que en el teatro del interior, escriben

para plantear sus problemas (como el de las pandillas juveniles, por ejemplo). Casi todo su teatro es de creación colectiva, aunque a veces presentan teatro de autor guatemalteco. Gustan de hacer mucho teatro callejero. En ocasiones se seleccionan grupos (igual que en el interior) y se presentan en salas de la Capital. Se ha percibido un respaldo del público, pero no de los teatristas capitalinos para quienes no tienen credibilidad. Tuvieron un festival, que desapareció durante la represión de los ochenta. Uno de sus conjuntos es el Grupo Amistad, de los Hermanos Cárdenas (son unos hermanos que hacen teatro infantil con zancos y otros accesorios) y la Compañía Nacional de Teatro para Niños, fundada por René Molina.

Una manifestación vital del teatro guatemalteco es la del teatro folklórico. Como en Perú y México allí se mantiene viva la llama del teatro prehispánico y colonial, hoy algo alterado y visto como folklore. Son representaciones al aire libre, siempre con música y baile, celebradas con un sentido religioso. Quedan más o menos ochenta bailes que se usan para realizar algún ritual indígena, cristiano o la amalgama de ambos. El día de ese ritual, muchas veces en honor al patrón de la comunidad, hay ayunos y hasta abstinencias sexuales. El director se considera una especie de sacerdote, con prestigio dentro de la comunidad y muy honrado con el cargo, que es heredado, como muchos de los papeles. Estas festividades siempre se realizan con vestuario adecuado —colorido— y máscaras de madera. La desconsideración hacia el folklore es tal en el país que ahora les cobran impuestos a los indios por estas celebraciones, además de alquilarles las máscaras y los trajes, lo que el gobierno debería prohibir terminantemente. Entre los más conocidos aparecen el baile de Moros y Cristianos, el de Los Cruzados, el Baile de los Gigantes (o La Historia) que sale del mito del *Popol Vuh*, pero con elementos cristianos añadidos (hoy se hace con muñecos gigantes, huecos, para acomodar al bailarín); el Palo Ensebado, que es de herencia hispánica, pero como sustituto del Palo Volador de los indígenas; el Baile de la Conquista, el de Los Toritos, el de El Venado, el de Los Diablitos y muchos más. Una de las expresiones más interesantes de este teatro folklórico es El Testamento, fusión de ritual indígena y fiesta religiosa cristiana, celebrada el Sábado de Gloria. Su origen es campesino. Se hace un muñeco

de Judas con la ropa y la cara del patrón y a través de "Judas" dicen todo lo que le ha ocurrido a la comunidad ese año y lo malo que ha hecho el patrón (es la idea que toman los estudiantes para sus veladas). Luego pasean al muñeco y finalmente lo cuelgan.

También se ha desarrollado el teatro obrero entre los sesenta y los ochenta, aún con las circunstancias precarias que les ofrece el medio. Un grupo reciente que ha sido valioso es el grupo Dos que Tres (1984) primer grupo de teatro abiertamente obrero tras el derrocamiento del general Jacobo Arbenz. En 1984 presentaron *El gran robo*, sobre el fraude de la quiebra de la Coca-Cola, en Guatemala. Dos años después montaron *Principio sin fin* (I y II) con la que hicieron giras por barrios y campos con gran acogida del público. [En 1989 los apresaron, torturaron y mataron a uno de los miembros, con lo que el grupo se disgregó.] También, Manuel Lisandro Chávez fundó en 1970 el Grupo de Teatro Experimental del Instituto Guatemalteco del Seguro Social constituido por empleados de ese organismo. Desaparecen en 1978 por razones económicas y sus ex-miembros forman el Grupo 7-79.

Por los años setenta el teatro político y serio no se podía hacer por razones financieras, por lo que se redujo a pequeñas salas o a las universidades. Fue así como el teatro comercial creció, ya que este sí se podía costear la producción. En esta década es el teatro que más se hace en la Capital, popularizando la comedia ligera, extranjera, y desplazando, por ende, el teatro guatemalteco. El Grupo de Dick Smith (uno de los varios grupos que hacen teatro en inglés) se ha dedicado a traer comedias musicales de Broadway presentadas con deficientes actuaciones, pero con éxito de taquilla. Es un teatro extraño, que no tiene nada que ver con el país, pero que sí tiene un público que lo puede pagar. El teatro independiente ha tenido que ceder y presentar obras comerciales de vez en cuando para poder competir y de paso sobrevivir. Además del Grupo de Dick Smith (El Puente en 1969, antes Community Theater —1966—) hay otros grupos haciendo teatro en inglés.

Otras manifestaciones de grupo son la de teatro infantil, las compañías ambulantes y lo que podría llamarse teatro en el exilio que son los grupos que por razones políticas han tenido que

abandonar el país, pero lo han seguido haciendo en el exterior. Un ejemplo es, el Grupo Teatro Vivo (1977) cuyos miembros hacen teatro de cuerpo a base de mímica, gestos y voz, logrando una gran comunicación con el espectador (*El mundo de los barrios*, *Exodo 76*, *La frontera*). Hacen giras por Latinoamérica y participan como guatemaltecos en festivales.

Para 1987 hay unos 150 grupos, un 90% de ellos aficionados; la mayoría son eventuales; sólo un 1% es estable y tiene sala.

Temas

La represión, los problemas económicos y sociales inmediatos y el choque indígena-español en la conquista de Guatemala son los tres temas fundamentales del teatro guatemalteco. Aunque hay temas individuales, un 90% de la creación dramática es crítica.

En términos sociales sobresale el tratamiento de la injusticia, el capitalismo y la división de clases: *El benemérito pueblo de Villa Buena*, de Víctor Hugo Cruz, *Delito, condena y ejecución de una gallina*, de Manuel José Arce y *Sebastián sale de compras*, del mismo autor, son buenos ejemplos. Si *Delito, condena y ejecución de una gallina* es un grotesco, *Sebastián sale de compras* es una comedia ágil y certera que nos trae desde la risa, la tristeza de ser pobre en el capitalismo. Los problemas más inmediatos (pandillas, vicios de la sociedad actual, falta de apoyo económico para sobrevivir) son más visibles en las obras de teatro de provincia y de barrios, pero también en la Capital. Hugo Carrillo expone la deformación familiar a través de los vicios individuales en *Expreso a Pandora*. Manuel Corletto no se cansa de criticar la Iglesia y la religión en su relación con la sociedad —*Vade retro, Dios es zurdo*. La necesidad de una buena relación entre padres e hijos como salida en la sociedad está en *Día de pájaros* de Luis Escobedo. Los duros problemas que enfrenta la mujer guatemalteca en su entorno social los expone Olga Armírez —*Domingo*— y Samara Córdova —*El mundo de Marian Durán*.

Ideológicamente son pocos los que se atreven enfrentar la política del país abiertamente en sus obras. Víctor Hugo Cruz lo hace en *De frente marchen* (1973); los desaparecidos están en

Cuadro de nuevas costumbres de Lionel Méndez, y Manuel Corletto arremete contra la ley de fuga en *El día que a mí me maten*; el temor en la sociedad represiva lo fabula metafísica-humorísticamente Ligia Bernal en *Su majestad el miedo*; la denuncia abierta dentro de un corpus absurdo está en *¿Conoce usted la Quinta de Beethoven?*, de Augusto Medina; el resumen de todo está en *El señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias, en versión de Hugo Carrillo.

Planteamientos históricos sobre la cultura indígena y sobre la Conquista aparecen con frecuencia en la obra de Víctor Hugo Cruz (*El gran lengua, Zipacná toma tu lanza, El real envío*) o en Desiderio Duarte (*Angeles de Xibalbá*) y Carlos Mencos (*En la rueda sin fin de los katunes* —1978— o *Balam* —1982—.) Del periodo colonial nos trae Mario Monteforte la vida del Padre las Casas en *El santo de fuego*. La historia del siglo XX en el país (presidentes, dictaduras, United Fruit) la enfrenta Manuel José Arce en *El coronel de la primavera*, quien también recoge la historia de Nicaragua en la trilogía *Viva Sandino*.

A pesar de la moda absurda que hubo en el teatro guatemalteco en los años setenta, pocos fueron los temas personales o existenciales que trabajaron, pues en realidad los dramaturgos preferían el absurdo para la elaboración de sus denuncias. El tema de la muerte fue uno de los más comunes y Hugo Carrillo fue quien más lo trabajó en su nueva dramaturgia —*El ruedo de la mortaja* (1983), *Un sueño profundo y vacío* (1970), *Autopsia para un teléfono* (1983). En todos los casos se ve la muerte como "alguien" o algo natural y cercano que nos arrastra sin dificultad. La esperanza religiosa está en *Los inmortales*, de Mario Monteforte expresada desde el futurismo; la lucha entre el cuerpo y el alma la trae Antonio Güitrón en *Al final del precipicio*.

Festivales

Desde la década del cincuenta comenzaron a celebrarse en Guatemala Misiones Ambulantes de Teatro entre los Departamentos, que eran recorridos por temporadas que hacían teatristas de la Capital por el interior del país. Ya en 1958 se había constituido un Festival de Aficionados, con premios auspiciados

por el Departamento de Bellas Artes. Al año siguiente nacieron las Temporadas de Autores Jóvenes antecedentes de lo que serían los festivales de 1962. En este año se celebra el Primer Festival de Teatro de Guatemala en la ciudad de Antigua, con el propósito de que el público conociera sobre el teatro nacional, especialmente el más nuevo. A pesar de los altibajos, se ha mantenido hasta hoy, siempre acusado de ser un evento elitista. Sin embargo, por allí han pasado las obras de los mejores dramaturgos guatemaltecos de los tiempos modernos. Esta ha sido la única actividad escénica financiada totalmente por el gobierno, de modo que cuando hubo cambios políticos por los setenta, degeneró bastante y fue alejándose cada vez más del pueblo. En 1980 la violencia excesiva que reinaba en Guatemala impidió su celebración, pero se reanudó en 1981 con un nuevo nombre, Festival Guatemalteco de Teatro, para evitar los nacionalismos críticos. Su organización siempre ha dependido del Departamento de Bellas Artes, el que lo ha alternado con temporadas.

Las Temporadas de Teatro para Estudiantes existen desde 1964 cuando Hugo Carrillo las capitaneaba (es teatro para estudiantes de nivel medio). En 1971 se cancelaron y luego regresaron muy cambiadas. Ahora ya no se preparan las obras pensando en la educación del estudiante, sino en la competencia por el contrato, que obtienen los grupos de mejores influencias, así que la celebración ha decaído en su propósito. Por los años setenta se celebraron también festivales de teatro de barrio, desaparecidos por las persecuciones de 1980. Las Temporadas de Teatro en el Parque, también auspiciadas por el Departamento de Bellas Artes, se iniciaron en 1983, así como las Muestras de Teatro para Niños, en 1985.

Aparte del Festival de Teatro de Guatemala el otro evento festivo de valor —premiado— es la Muestra Nacional de Teatro Departamental (originalmente Festival Departamental Provincial). La creó Norma Padilla en 1973 con el propósito de estimular la creación de teatro en las provincias y de crear una estética basada en sus expresiones culturales, lo que se logró, avalando su éxito. Gracias a ellas ha nacido un nuevo público, nuevos dramaturgos y nuevos grupos, creándose un gran movimiento teatral de raíces nacionales en el país. Al principio se trabajó con creación colectiva sobre los problemas de las comunidades y la

crítica social; a mediados de los años ochenta se hizo más teatro de autor (a veces entre ellos mismos) y se desarrolló una preferencia por obras costumbristas ya presentadas en la Capital. Se trata de un teatro aficionado (con desniveles de confección), con fondo urbano, ya que no ha logrado incorporar el teatro indígena —en ocasiones se ha trabajado con la temática, pero no con la esencia—. Los grupos, precarios por constituirse por jóvenes inexpertos que no siempre siguen en el teatro, no tienen gran desarrollo ni muy buena preparación. Reciben talleres de asesoría de la Capital y dependen para su funcionamiento del Departamento de Teatro de Bellas Artes (hoy adscrito al Ministerio de Cultura y Deportes). A lo largo del año se va haciendo una selección de las mejores obras y las últimas cuatro participan en la vuelta final de la Capital donde se premia la mejor obra. Reiteramos que el teatro de las Muestras es uno aficionado y con poco nivel de calidad, salvo excepciones que están muy al tanto de las nuevas corrientes del teatro y muestran más interés en su mejoramiento. Ya en 1987 hubo varios grupos de la Capital participando en la Muestra, lo que prueba su desarrollo. A pesar de las dificultades de su proceso, esta es la única manifestación guatemalteca homogénea, en término de sus búsquedas, así como de sus logros.

El Departamento de Bellas Artes ha organizado también una serie de Encuentros a lo largo de estos años y especialmente desde 1985: Encuentro de Directores de Teatro, Encuentro de Dramaturgos, etc. Por los ochenta tuvo también un Festival de Arte y Cultura que hizo presentaciones irregulares en la ciudad de Antigua.

Escuelas, talleres, espacios teatrales

La formación teatral académica en Guatemala data de 1948 cuando se fundó la Academia del Teatro de Arte Universitario bajo la dirección de Carlos Mencos. Al principio fue el centro donde llegaban las nuevas corrientes, pero fue mermando en su labor hasta que en 1973 se convirtió en lugar para ofrecer talleres que es lo que ha continuado haciendo hasta 1987 [posteriormente ha habido cambios más positivos]. Nunca ha estado ligada al

currículo académico de la institución. En 1957 se creó la Escuela Nacional de Arte Dramático (con el nombre de Escuela Nacional de Teatro) dependiente del Departamento de Bellas Artes, hoy Ministerio de Cultura y Deportes. La empezó a dirigir Domingo Tessier, un chileno que trabajó con el método de Stanislavski. Aunque no eran profesionales, salían bien preparados y crearon un excelente repertorio, moderno y con calidad en la representación. Para 1960 Tessier quedó fuera y desde ese momento la escuela, con zigzagueos, fue degenerando. En 1979 se organizó una compañía de la Academia, Ditirambo, dirigida por Rodolfo Mejías, pero no levantó vuelo. En 1983, entonces, se contrató a Luis Tuchán para dirigir en la ENAD y hubo un vuelco total. Tuchán cree en la preparación teórica del estudiante de teatro para poder obtener calidad, por lo que funciona con las nuevas teorías actorales desde Artaud hasta Eugenio Barba. El currículo, que incluye formación artística y asesoramiento, es de tres años con acreditación de la Universidad; los profesores son buenos y el trabajo es continuo. Además, realizan actividades extracurriculares como talleres, montajes y presentaciones en la Capital y provincia. La escuela funciona casi sin dinero (los estudiantes reciben becas de $ 20 dólares mensuales) y sin recursos materiales, pero se mantiene en lucha. Han sido muy criticados por ser demasiado teóricos y producir sólo críticos en vez de actores o directores, pero Tuchán aduce que esas expresiones son resultado de la falta de educación artística y formación teórica que existen en el medio.

En 1959 Domingo Tessier fundó también la Escuela Nacional de Teatro, Cine y Televisión, de cuya labor no tenemos información. La última institución docente es la Academia de Arte Dramático de la Universidad Popular (1962) que dirigió desde sus inicios Rubén Morales Monroy. Esta escuela, sin embargo, había funcionado desde 1947 con Manuel Lisandro Chávez como fundador y director. Es más práctica que la ENAD y no tiene acreditación, pero han realizado algunos de los montajes más importantes de estos años. Ninguna de estas instituciones tiene muchos estudiantes, ya que la ayuda es mínima por lo que pocos pueden dedicarse exclusivamente al estudio del teatro.

De línea menos formal es la Escuela Vocacional de Teatro, del Teatro Metropolitano (Grupo los Comediantes) que se efec-

túa de noviembre a enero. Hay además muchos talleres informales como los que ofrece el Departamento de Bellas Artes para actores y directores, especialmente para los de provincia; y los que ofrecen los grupos teatrales más estables. De dramaturgia sólo existe un taller, ofrecido por el Grupo 7-79, además, de los de las Muestras Departamentales (de finales de la década).

Salas hay pocas. La mayor parte de los teatros construidos a fines del siglo XIX desaparecieron por terremotos u otras circunstancias (como el Teatro Carrera —1859—, luego Teatro Nacional y por último Teatro Colón, destruido en 1918). La mayor parte de los conjuntos estables no tienen salas, de modo que tienen que alquilar. Hay tres salas oficiales: el Teatro Nacional, el Teatro de Cámara del Centro Miguel Angel Asturias y el Teatro de Bellas Artes. El Teatro Nacional a su vez tiene una sala de ópera, una de cámara y lugar para teatro al aire libre. Privadas existen (o existieron) el Ateneo Metropolitano, el Teatro de Cámara de GADEM, el Teatro Puente, la Casa Flavio Herrera, el Teatro Máskaras, el Teatro Abril (todas acomodando sus grupos, excepto GADEM, usada por el Grupo Diez). Se han usado también el Teatro al Aire Libre de la Ciudad Olímpica, el Teatro Arena, la Sala del Conservatorio, el Teatro de la Concepción y la sala del Instituto Guatemalteco-Americano. Los espacios mejor equipados del país son el Teatro de Cámara del Centro Miguel Angel Asturias y la del IGA —Instituto Guatemalteco-Americano, que posee lo más moderno en Guatemala—. En el interior, el teatro se hace al aire libre o en salones de escuelas y casas de cultura. Sólo tres ciudades tienen teatro, una de ellas Quetzaltenango que mantiene su teatro del siglo XIX (1895).

Organizaciones, premios, revistas

La única organización que existe en Guatemala para los teatristas es la AGITEA o Asociación Guatemalteca de Trabajadores del Teatro (1987). Se inició como movimiento de teatro para niños y terminó agrupando a todos los integrantes del mundo del espectáculo. Existe de forma activa la filial del CELCIT coordinada por Víctor Hugo Cruz. Premiaciones hay varias. De 1969 es el Certamen de Teatro de la Universidad Centroamericana;

por esos años se instituye también la Chabela de Oro para la excelencia en las veladas universitarias. El Certamen Permanente 15 de Septiembre (que es de literatura, pero incluye teatro) data de 1948 y es importante porque la Editorial Serviprensa edita anualmente las obras premiadas, y eso produce una de las escasas fuentes de dramaturgia escrita en el país. Es de valor también el certamen de los Juegos Florales Centroamericanos de Quetzaltenango,celebrado anualmente. Aunque no publican las obras todas las veces,este galardón es muy prestigioso en el país. El Patronato de Bellas Artes, una institución privada de apoyo al arte, posee el Premio Opus (anual) que es para las diferentes facetas de la escenificación; tiene un solo premio en cada categoría. La *Revista de las Naciones* también entrega premios anuales a los teatristas. Las Muestras del interior instituyeron recientemente el premio Norma Padilla a la mejor agrupación del año.

Como en toda Latinoamérica, las revistas teatrales en Guatemala han sido escasas. *Alero* (1969), de la Universidad de San Carlos, fue importante por los años setenta, pero se cerró en 1984. Después, la información teatral se publicó en una revista general llamada *Revista de las Naciones,* que se interesaba mucho por la escena, al punto de premiar a actores y otras ramas del teatro. Al principio, los Festivales de Teatro de Guatemala tuvieron una revista, pero también desapareció pronto. [A fines de la década surgió *Arteteatro*, dirigida por Adolfo Hernández.]

Las instituciones relacionadas con el teatro en este periodo han sido pocas. El Departamento de Teatro ha pertenecido a varios ministerios; no tiene compañía pero colabora con los teatristas. En 1985 se creó el Ministerio de Cultura, institución dedicada a las actividades estatales relacionadas con la cultura nacional. Independientemente existe el Patronato de las Artes que de forma privada ha dado ayuda y relevancia a la escena en Guatemala.

Conclusiones

Los problemas del teatro guatemalteco durante estos veinte años se pueden resumir en un largo índice de "no hay": apoyo económico apropiado, instalaciones físicas adecuadas (para en-

sayo y presentación), verdaderos profesionales —la gente entra y sale del teatro y si se quedan no aspiran a una formación teórica o académica, sino a lo práctico—; hay pocos dramaturgos jóvenes —no ha surgido una verdadera generación de relevo porque no se publica, no se montan las obras, no se aprecia lo que lidia con problemas de la realidad actual ni se da ningún incentivo al dramaturgo—; no hay público suficiente para costear las producciones ni legislación o una clara política cultural y teatral que lleve al encuentro con lo nacional. Añádase la deficiencia de la crítica (se realiza subjetivamente, sin mayor preparación, lo que confunde al público) y la economía tambaleante del país, que obliga a hacer un teatro pobre en la mayoría de los montajes (sin vestuario, sin escenografía. . .) y tendremos un teatro con problemas. Es por eso que se ha entronizado la comedia mediocre o se tiende a hacer un teatro tradicional, sobre todo de línea comercial que sí asegura un público. El teatro experimental y el culto bien elaborado, apenas si existe. Pero sí ha habido logros durante estos años, como el aumento de público, la estabilización de algunos grupos y la forjación de un importante movimiento provincial.

Sobre si existe un teatro nacional guatemalteco se ha especulado mucho. Carlos Solórzano dice que no, por la discontinuidad. Pensamos que en los años sesenta se estuvo cerca con la producción acumulada por Asturias, Galich, Solórzano, Carrillo, etc., pero los vaivenes políticos incidieron en la conformación de la dramaturgia y detuvieron su desarrollo, poniéndola en situación de crisis hasta hoy. El teatro guatemalteco, como el país, vive una dicotomía igual a la de Perú; el teatro culto y el teatro popular; el teatro proveniente de Europa y el teatro de herencia indígena y tradicional; ambos se nutren del otro, pero hasta que no se conjuguen y hasta que los dramaturgos y teatristas no adquieran una mayor conciencia profesional y cultural; hasta que los temas nacionales no incluyan todas las razas y culturas igualadas, y presenten sin temor a la represión las fallas de la sociedad, no habrá cuajado un verdadero teatro guatemalteco.

Loubaragui o *El otro lado lejano* de Rafael Murillo Selva.

Honduras

Los orígenes del teatro hondureño son parecidos a los de El Salvador. No hubo o no se conserva teatro indígena y lo que resta de la colonia son los residuos del teatro evangelizador, hoy convertido en folklore. De este periodo provienen las pastorelas; las cuales trabajó con fruición el Padre José Trinidad Reyes, fundador de la Universidad Nacional y artífice de las primeras expresiones de teatro centroamericano: drama histórico y pastorelas. Con la difusión de estas últimas se creó un gusto por el teatro religioso en el país, de tal magnitud que se extendió hasta nuestro siglo. Además del Padre Reyes, destacan en el siglo XIX las figuras de José María Tobías Rosa, iniciador del teatro escolar, y Alonso Arturo Brito, quien inauguró el siglo con *Un caballero de industria* (1912), clásico que aún se presenta en el país. Ambos hacen un teatro moralizante, pero el último escribe también teatro social.

A pesar de que hubo algunos intentos individuales, las primeras décadas del siglo estuvieron dominadas por las veladas, género que se considera genuinamente hondureño (aunque sabemos de su existencia en Paraguay y Guatemala y otros países). Esta forma dramática se puso de moda en la década de los treinta

y cuarenta cuando una férrea dictadura declaró la censura cultural (especialmente la escrita) y los escritores tuvieron que exiliarse. Las veladas tienen su raíz en la tradición de las pastorelas que había popularizado el Padre Reyes en el siglo anterior, permanente sobre todo en el interior del país. Se trataba de un género improvisado, realizado por aficionados con talento, para fines benéficos. Era un género de variedades en el que cabía sainete, danza, diálogos dramáticos, canciones, poesía, coros y los "cuadros vivos" sobre temas religiosos o del país. Por lo general los auspiciaba la clase alta. Estas presentaciones aficionadas fueron las que sostuvieron el apetito cultural en estos años, ya que el país se aisló por razones políticas y apenas se pensó en el arte dramático. Entre los pocos dramaturgos que surgieron, dejando huella figuran Daniel Laínez —*Timoteo se divierte*— que hace teatro social de humor negro en la corriente del grotesco hondureño; Ramón Amaya Amador —*La peste negra*—; José María Vázquez —*Teatro histórico hondureño* (1948)—; Luis Zúñiga —*Los conspiradores*— y Medardo Mejía —*Los chapetones* (1945), obra que da inicio al verdadero teatro social hondureño al abordar el problema de la tierra—. Las obras mencionadas se consideran clásicos del teatro hondureño y han mantenido sus representaciones hasta hoy.

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, el escaso teatro que se hacía en Honduras se debía a compañías itinerantes (sobre todo, españolas y mexicanas) que pasaban por el país con teatro clásico o comedia ligera, que presentaban en cualquier lugar que consiguieran, ya que el Teatro Nacional se había convertido en sede del gobierno. Pero ya en los años cincuenta, con la caída de la dictadura de turno, regresaron los intelectuales e ingresaron algunos extranjeros que sacaron al país del marasmo cultural. Entre ellos llegó Santiago Fernández Toffé, un teatrista español que creó el movimiento teatral hondureño con altura profesional, partiendo de una pequeña ayuda del gobierno. Creó grupos, escribió obras con habla hondureña, montó y dirigió teatro (mayormente español y con el estilo con que lo conoció, pero también hondureño) creó cursos escénicos, preparó actores —por primera vez se veía una formación sistemática— y fue el padre de toda una generación teatral. Toffé (como se solía apellidar) logró insertar el teatro en el currículo de la Escuela

Normal, tanto de señoritas como de varones; difundió el teatro en la secundaria, así como entre los profesores; creó el primer grupo teatral hondureño —Cuadro Artístico Teatral Hondureño (CATH)— y continuó formando grupos escolares e independientes —Talía—. Con el estímulo de Toffé se despertó el gusto teatral. Ya en 1956 se creó el Grupo dramático Tegucigalpa, conjunto bilingüe integrado por hondureños y norteamericanos, dualidad que aparece en las obras, los directores y el público. Son memorables por haber creado un público propio abocado a la afición dramática. Sus presentaciones se hicieron con fines benéficos. Desde 1964 cuentan con sala propia y continúan funcionando hasta hoy.

En 1959 surgieron dos grupos de importancia en la historia teatral hondureña: el Teatro Infantil de Honduras, fundado por Mercedes Agurcia, dramaturga y directora que realizó la misma proeza en Costa Rica; y el Teatro Universitario de Honduras, fundado, organizado y dirigido por Francisco Salvador, hondureño que llegaba de México con vasta experiencia profesional. Salvador presentó teatro de alto nivel, más que todo, universal. Llevó giras por el interior del país y desarrolló diversos aspectos de la cultura (fundó revistas, auspició poesía, cine, etc.). Por esos años también nació el Teatro Ensayo, dirigido a los adolescentes, con Prudencio Nodarse como director. Hoy tienen su propia sala en la que siguen trabajando.

La primera mitad de los años sesenta fue una continuidad del fervor escénico desatado en Tegucigalpa en la década anterior. Toffé se mantuvo trabajando, paralelo a Francisco Salvador. Este último introdujo el método de Stanislavski al país, así como nuevos conocimientos de teatro de vanguardia. Configuró un grupo de actores estables y sobre todo acostumbró al público a un teatro temáticamente variado: clásico, vanguardista, latinoamericano y hondureño. Aunque en estos años Salvador no escribía, hizo una gran labor de adaptación de escritores hondureños.

En 1961 llegó a Honduras Andrés Morris, sagaz teatrista español que se incorpora de inmediato al teatro hondureño. Funda enseguida el Teatro de la Escuela Superior del Profesorado (TESPIS), estímulo del teatro en Honduras por estos años. Morris interesó a una gran cantidad de público en el teatro que

montó, que iba desde farsas medievales hasta teatro hondureño escrito por él mismo. Junto a Francisco Salvador, Agurcia, Toffé y Laínez fundó en 1965 la Compañía del Teatro Nacional de Honduras, eminente agrupación auspiciada por el estado (paradójicamente el periodo militar ayudó más al teatro que la democracia posterior) que marcó un hito en el mundo escénico hondureño. Desafortunadamente, la Compañía fracasó en 1967, luego de tres buenas temporadas, por la continua intervención del Estado. Montaron, por ejemplo, el espectáculo *La india bonita*, precedente del teatro danza en Honduras.

El ámbito escénico florecía por estos años a la par que toda la cultura y fue así como se creó una nueva camada de dramaturgos —tímida, como ocurrirá siempre con la presencia de autores nacionales— que precedieron el nuevo teatro hondureño. Eduardo Börh, Julio Escoto, Roberto Soto Rovelo, Santiago Toffé y Andrés Morris, se unieron a Medardo Mejías y Daniel Laínez, quienes escribían desde los cincuenta. Sólo Rovelo produjo crítica político-social en *Buenas tardes, señor Ministro* y *El pequeño señor*, pero fueron Mejías y Morris quienes produjeron las obras más importantes en el camino de la dramaturgia nacional; ambos, a través de una trilogía. En 1965 sale la tríada de Medardo Mejías sobre la historia del país: *Los diezmos de Olancho, La ahorcancina* y *Medinón* que son críticas al sufrimiento que ha vivido el pueblo hondureño a través de su historia política, visto desde el siglo XIX.

Andrés Morris lleva a cabo la verdadera transición al nuevo teatro desde 1966 con *El guarizama* de ambiente campesino, que muestra la violencia, la injusticia y el apego a la tierra. Luego, en *Oficio de hombres* (1967) amplía su crítica a la violencia para extenderla al país entero. Mediante los recursos del absurdo y del humor, Morris critica los malos manejos políticos, la falta de cultura en unos y el exceso en otros, la dificultad de conseguir empleo y sobre todo, la inseguridad —ante la violencia— reinante en el país. *La miel del abejorro* (1968), la más débil de las tres, se ampara en la sátira para enfocar a un estudiante que regresa con su título de Europa para enfrentarse a la sociedad retrógrada que dejó, en la que sus ideas sobre el progreso y la verdad son consideradas subversivas. *La ascensión del busito* —que junto a las otras tres denomina *Tetralogía del subdesarrollo*— no llegó a mon-

tarse porque la situación política planteada ocurrió antes que la escenificación. Morris trabajó también en la creación colectiva, mostrando su capacidad de moverse a las nuevas ideas —*Los patrulleros* (1969)—. Aunque escribe otras obras (una serie de monólogos) su trilogía es la que ha quedado como uno de los pilares del teatro nacional por el buen uso del lenguaje hondureño —campesino y urbano— y la diversidad de técnicas adecuadas al contenido: teatro de costumbres, sátira, grotesco, humor. . .

El teatro que se hizo en Honduras durante los años cincuenta y hasta fines de los sesenta tuvo unas características específicas que se transformaron con el nuevo teatro de los setenta. Se trataba de un teatro individual (de autor), presentado en salas, en el que se privilegiaba el actor, quien a su vez pasaba por una mayor formación actoral. En general era un teatro culto (clásico o moderno) casi siempre extranjero, muy al tanto de las vanguardias europeas y lo nuevo en Latinoamérica. Hubo por estos años golpes de estado que intentaron controlar los fuertes movimientos populares surgidos en el país (como en todo Centroamérica) sin embargo, fueron estos gobiernos los que de algún modo fomentaron el desarrollo de un teatro nacional.

De 1967 a 1970 aparecieron pocos dramaturgos, pero se acentuó el movimiento teatral orientado cada vez más a lo nacional. Eduardo Börh escribió en 1967 *Los diez estómagos de Moisés*, intento vanguardista, sumamente experimental, que resultó interesante en su momento. A Francisco Salvador, el reconocido director de años anteriores, le premiaron el mismo año *El sueño de Matías Carpio* (o *El mulato de Ochoa*). De estructura tradicional, pero con técnicas modernas, se funda en el realismo mágico (del tipo de Miguel Angel Asturias) para presentar el problema de la libertad humana desde un fondo social. La obra es interesante, pero demasiado densa por la cantidad de temas que combina (algunos vistos superficialmente) como las mitologías indígenas centroamericanas, las oposiciones verdad-mentira, realidad-imaginación; la eterna pugna entre liberales (revolucionarios) y conservadores, etc. Sin embargo, es un esfuerzo válido en el camino de una búsqueda dramática hondureña.

En este periodo surge la figura de Isidro España, quien es uno de los más prolíficos dramaturgos hondureños, así como de los teatristas más consecuentes y trabajadores. Es actor, autor

y director. Conoció la generación de teatro social latinoamericano de los sesenta en la que se insertó, tomando una posición de conciencia social en el teatro. Luego de estudiar en diferentes países, regresó a Honduras a principio de los años setenta, en el momento de la transformación del teatro (cuando se mueve de la sala a los nuevos espacios —calles, sindicatos, barrios, el campo—) pasando a formar parte importante de ese nuevo teatro popular. Son muchos los grupos que ha formado y dirigido España, pero en todos, así como en sus dramas, siempre ha intentado estimular el teatro popular y despertar la conciencia social del pueblo. Su teatro es del momento, especie de bitácora político-social sin tiempo suficiente para el rigor. Por los setenta escribió *Clementina Suárez vive* (1975), comedia musical (con música de Tito Estrada) sobre la gran luchadora de principios de siglo; *Los hijos del maíz* (1979) sobre una fábrica que incendian los patrones, y *Esconde el té que tenemos visita* (1979), entre otras. Esta última es un intento de teatro documental, con décimas brechtianas que narran el asalto sandinista en Managua, siguiendo un texto de Gabriel García Márquez. El discurso textual resulta panfletario porque no hay delineación de personajes, apenas si los conocemos y su visión es unilateral.

Dos situaciones que le interesan a España, temas constantes de sus obras, son los obreros y los "desaparecidos" de Latinoamérica. Un ejemplo de la primera es *Historia del movimiento obrero*; de la segunda, *Las madres de la Plaza de Mayo, Los compadres* (1984) y *La abuela Cardona* (1987). En *Manicomio* (1983) reconstruye los problemas sociales del país mediante el simbolismo, el ritual y la crueldad, todo permeado por el tema más latinoamericano de estos años: la relación opresor-oprimido (Roma-Paulita en la obra). Intenta un proyecto ambicioso en sus *Cuatrocientos años de Tegucigalpa*, farsa sobre la historia de la Capital. Esta y todo el abundante acervo teatral de Isidro España padecen de fallas estructurales, de caracterización y a veces de estilo, pero en todas demuestra que se mantiene al día en las técnicas teatrales y que su empeño no es cambiar el teatro, sino al público que lo ve. Queda España como parte importante en la historia del teatro hondureño de estos años por su tesón, su constancia y su fecundidad.

El verdadero inicio de un teatro hondureño se da en la década del setenta mediante la combinación de factores diversos. A fines de la década anterior muchos teatristas habían salido a estudiar en Latinoamérica y ahora regresan con mayores conocimientos teatrales e impregnados del teatro social que reinaba en ese momento en todo el hemisferio latinoamericano. Cierto que llegó la influencia del Absurdo, del Superrealismo (más bien realismo mágico) y el Existencialismo, pero fue el teatro documental, el de Brecht y el de creación colectiva latinoamericano (especialmente el de Colombia y el de CLETA en México) el que despejó el camino al teatro de grupo que se hizo en Honduras por estos años. La idea del teatro individual desaparece para dar paso arrollador a la nueva estética colectiva de los grupos, a la que en parte contribuye la ausencia de dramaturgos y la carencia de textos. Un método que también se introdujo en estos años (existente en grupos de Colombia, Perú y Cuba, entre otros) es el de la basura, del que se hablará más adelante. Las características del teatro anterior se alternan, pues ya casi no se hace teatro individual, sino de grupo (todos trabajan igual); ahora el montaje es tan importante como el actor. El teatro se populariza en temática y espacios (se sale a la calle, barrios y al interior del país) y se convierte en un teatro atrevido y agresivo en su contexto político social. Sin embargo, el adiestramiento y la formación actoral es mucho menor que en las décadas anteriores, lo que permea el movimiento de un aura de aficionado.

Dentro de este torbellino de entusiastas grupos teatrales hay trabajos dramáticos sueltos como el de Mimí Figueroa —*Carnaval del soborno* (1974), sobre el candente tema de la corrupción del gobierno y los militares, y *Los cuatrocientos* (1976), teatro histórico sobre la fundación de Tegucigalpa, que recoge los momentos políticos y sociales más importantes del país. Moisés Landaverde también entró de lleno al teatro de este momento con temas agresivos, como se ve en la obra *Palabras prohibidas*, lo que parece haberlo llevado a la muerte en los ochenta, en circunstancias turbias.

Con la represión que se creó en el país a partir del Golpe de 1980, casi desapareció el teatro popular, debido al exilio, encarcelamiento o censura de sus miembros. Quedaron pocos grupos y la herencia dramática descansó sólo en Isidro España, quien a

pesar de sufrir cárcel y tortura, ha seguido escribiendo y dirigiendo.

Sólo podríamos mencionar como nuevo dramaturgo de los ochenta a Candelario Reyes (fundador del grupo Yamahalá) por su consistencia en la escritura de obras y por las temáticas que trata (se hablará de él bajo su grupo).

Grupos

La cantidad de grupos teatrales surgidos en Honduras a partir de 1970 es impresionante. Nos preguntamos, entonces, por qué el teatro nacional sigue sin configurarse o, por qué en la actualidad hay tan pocos conjuntos. La respuesta es que desaparecen con la celeridad con que se crean. Sólo hay unos pocos que con empeño y tenacidad se han mantenido a través del tiempo.

Los militares habían dado un "golpe" en 1963, pero en 1972 el mismo gobierno militar se vuelve populista, de modo que respalda el movimiento de teatro popular. El centro de toda esta efervescencia es la Universidad Nacional. El Teatro Universitario tiene dos etapas: la de sus inicios parte de 1958 cuando Francisco Salvador consiguió que se creara el Departamento de Extensión Universitaria de donde salió el Teatro Universitario de Honduras. Allí se introdujo a Stanislavski y mucho del teatro europeo de vanguardia, así como el latinoamericano, a la vez que logró crear un centro cultural múltiple en el que reinó la libertad de creación. Como no había censura se pudo hacer sin problema el teatro social latinoamericano. Pero aun con todo el auge que hubo, el teatro seguía siendo culto, de sala y fundamentalmente extranjero. La segunda etapa comenzó en 1972 cuando Rafael Murillo Selva entró a dirigir y dentro de su reestructuración fundó el Teatro Experimental Universitario La Merced (1973). Además de que actualizó el repertorio (Weiss, Brecht) lo relacionó con la realidad hondureña del momento; lo acercó a una audiencia popular (obreros, campesinos) y lo sacó de la sala universitaria para llevarlo a espacios populares, incluyendo el interior del país. Se creó, además, un circuito de grupos teatrales que surgieron del TEUN y estimularon que se hiciera crítica

teatral y se trajeran teatristas latinoamericanos y europeos a ofrecer talleres y a trabajar con ellos. En 1976 TEUN fue escogido como el grupo más sobresaliente en el Festival Mundial de Teatro. Fue un movimiento de efervescencia y desarrollo rápido que se detuvo a fines de la década por razones políticas y económicas. El TEUN, por ejemplo, desapareció en 1976 por falta de financiamiento de la Universidad.

Uno de los grupos que nació del TEUN fue el Teatro Obrero Pueblo Unido (TOPU), que dirigió el mexicano Miguel Gutiérrez. Su forma de trabajo y sus propósitos eran similares a su progenitor. En 1977 hicieron *La razón triunfará* (su obra más importante) sobre el éxodo campesino. También surgió el Teatro Popular Universitario (1969-1982) dirigido por Lucy Ondina, reconocida actriz y profesional teatral. Es de recordar que a fines de los sesenta había conjuntos teatrales en casi todas las facultades de la Universidad. Todos estos grupos trabajaban con el método de creación colectiva, con lo que crearon un teatro popular, montado con calidad.

En el interior del país, específicamente en San Pedro Sula, también hubo un movimiento escénico que permitió la creación de varios grupos universitarios y el teatro de la Escuela Superior del Profesorado, entre otros. En 1980, con los nuevos cambios políticos, la mayor parte de estos grupos desapareció, fuera por la censura, fuera por la falta de financiamiento. Se retornó a los montajes de teatro clásico y universal. Pero ya para 1986 se empezó a observar nuevamente alguna vitalidad con el surgimiento de conjuntos como el Grupo Experimental La Gente, en la Facultad de Arquitectura.

El teatro independiente que se desarrolló por estos años en Honduras fue tan amplio como diverso. Dentro del teatro popular hubo grupos que trabajaron con el folklore (corriente iniciada en 1951 por Pompilio Ortega, quien realizó estudios folklóricos que condujeron al folklore como espectáculo) en un teatro de diálogos simples, al aire libre, como el que se hacía en la época de la colonia. Es teatro con danza, música y comparsas. Algunos han quedado más o menos fieles a la forma original como el Baile de los Diablitos y el Baile de las Tiras, que representan los Negros del Norte de Honduras. Tal vez con base en estas tradiciones es que el director Rafael Murillo Selva se va a

la zona de los garífunas (el resultado étnico de la fusión entre indígena hondureño y negro, que viven aún con sus propias tradiciones) y tras meses de investigación antropológica y trabajo con toda la comunidad, realizó la obra *Louvabagú* (*El otro lado lejano* —1980—). Para ello usó un método similar al del Teatro Comunitario del colombiano Fernando González Cajiao, con quien había trabajado. Su propósito, era empezar a darle perfil nacional a las creaciones dramáticas, ya que piensa que el dominio cultural extranjero no permitió desarrollar lo autóctono en el país. Esto hizo que buscara una comunidad con lengua y expresión artística propias: la comunidad Guadalupe Colón. El resultado fue un espectáculo con rasgos de teatro antropológico, original, hondureño y de altura que recibió elogios dentro y fuera del país y encaminó el teatro hondureño hacia su identidad. El grupo, con el nombre de Superación Guadalupana continuó haciendo teatro.

Se hizo por estos años un teatro escolar que no era popular, originado por Prudencio Nordese y su grupo Ensayo, que hacía obras dirigidas a adolescentes. Tras mucho esfuerzo consiguió una sala en la que presentaron *Adolescencia*, *Incomprensión*, etc., ya como teatro profesional. En 1976 la Escuela Normal mixta Pedro Rubio hizo *El estanco*, obra de lenguaje popular escrita por César Dávila que trata sobre el alcohol y los vicios que campean en el país. Fue la pieza más lograda y de mayor representación en el movimiento estudiantil.

El teatro obrero ha rendido frutos en Honduras. Desde que se inició el movimiento de teatro popular en el país a fines de los sesenta, surgieron grupos de todo tipo y fue Isidro España uno de los que más contribuyó a su desarrollo. Se comenzó a establecer colectivos en los distintos sindicatos e inclusive en la Universidad. A fines de los ochenta los familiares de obreros se unieron a los grupos, como por ejemplo, el Sindicato de Trabajadores del Servicio de Acueductos (SITRANAA) en el que tienen hasta un festival interno; o SITRAPAN (Sindicato de Trabajadores del Servicio de la Infancia) con el que colaboraban los hijos de los trabajadores.

En la zona rural se inició un movimiento dramático estimulado por los teatristas de Tegucigalpa y algunos grupos que no eran campesinos. Hacían espectáculos con temas sobre la ruralía

como *Una ilusión hecha cenizas* del Teatro San José, de El Progreso, en la que se trabajaba con la emigración campesina (aunque de modo superficial). Un verdadero grupo campesino fue el Justo Rufino López, de La Lima.

El único grupo de teatro oficial que ha habido en el país es el Teatro Nacional de Honduras, nacido en 1965 gracias a las gestiones de Andrés Morris y Francisco Salvador. Se creó como un decreto del Gobierno Militar, bajo el Ministerio de Educación, y duró hasta 1967. Hicieron tres temporadas con representaciones de calidad realizadas por diferentes directores importantes del país. Sirvió como un centro de preparación para actores, estimuló la dramaturgia y unió los mejores teatristas del país en un proyecto de calidad.

Desde los años cincuenta Mercedes Agurcia introdujo el teatro infantil a Honduras —Teatro Infantil de Honduras—. Ya en los setenta y ochenta había varios grupos, entre ellos, algunos de títeres: Grupo Frijolito, Títeres Nuevos Horizontes, Teatro de Títeres Manantial —San Pedro Sula—, etc. También hubo grupos de teatro de calle, a los que se unían los conjuntos populares de sala, que también hacían teatro en espacios abiertos.

En la década del sesenta el teatro comercial era exiguo, con un público reducido. Paradójicamente esta situación cambió con la llegada de la democracia y a mediados de los años ochenta aumentaron rápidamente las compañías hasta llegar a reinar en el teatro capitalino. Es un teatro aficionado y su valor radica en el texto y la escenografía.

Dentro de los muchos grupos que surgieron a partir de 1967, especialmente en los setenta, destacan:

1. Grupo Dramático Tegucigalpa (1956).— Es el conjunto más antiguo que se mantenía funcionando aún en 1987. Hace teatro comercial. Aunque tienen sala, que sostienen con boletos y socios, su producción no es tan constante.
2. Grupo Talía.— Lo fundó Santiago Toffé por los cincuenta. Se mantuvo activo en toda la década del sesenta presentando teatro universal de calidad.
3. Grupo Artístico Camayagua.— Nació por los cincuenta. Trabaja el teatro histórico-religioso, cuyos orígenes se remontan a la época de la colonia, siguiendo la tradición del Padre Reyes.

4. Teatro Universitario Testimonio.— Fue un grupo de Isidro España que por los setenta se extendió por el norte del país y empezó un festival celebrado en las principales ciudades de la zona.
5. Comedia Hondureña de Teatristas.— Hicieron buenos trabajos por los setenta. En su último año —1976— participaron en el Festival de Cádiz.
6. Teatro de los Diez.— Es de los sesenta. Presentaron obras interesantes, pero sin mucha continuidad.
7. Grupo Mercedes (1967).— Hacen varios trabajos que llaman la atención y desisten.
8. Comedia Nacional de Honduras.— Se formó en 1967 en San Pedro Sala con Isidro España y un grupo de poetas. Hicieron teatro poético y poesía dramatizada. También experimentaron hacer teatro con prostitutas. Se desarrolló una conciencia social que culminó en 1969, con la presentación de *El cerco* (sobre el Che) basada en la obra de Max Aub. Su importancia es haber iniciado la actividad teatral en la zona.
9. Teatro Experimental La Merced (1972).— Lo dirigió Rafael Murillo Selva. Es una reestructuración del Teatro Universitario de Honduras con propósitos tan artísticos como sociales.
10. Teatro Taller Tegucigalpa (TTT).— Nació en 1979 con el propósito de hacer teatro que tratara los contenidos con profundidad. Han seguido a Brecht y el teatro de creación colectiva como base de su conceptualización dramática (muchos de sus miembros han estado en Colombia). Luego empezaron a hacer teatro con influencia de la commedia dell'arte, hasta que desembocaron en el teatro hondureño y la adaptación de clásicos. Son teatristas preparados, que han estudiado; de ahí que evolucionen de su primer teatro comprometido a uno de búsqueda e investigación de formas y estilos (griegos, cuentos populares, tradición oral).
11. Fundación Teatro Camino Real (1982).— Lo organizó Norma Arita con Isidro España, quien lo ha seguido dirigiendo. Han tenido dos salas, que han perdido, por eso cambia de teatro de sala a teatro de calle. Hacen trabajo colectivo, pero no creación colectiva. Empiezan haciendo teatro hondureño con la obra de los cincuenta *Timoteo se divierte*. Luego harán *Ti-*

moteo se educa (1982) sobre el mismo personaje típico. Otras obras han sido, *Bolívar el Libertador* (1984), en la que combina teatro, música y danza; *Los 400 años de Tegucigalpa*, que cuenta la historia de la ciudad desde el punto de vista del proletariado, *Los hijos del maíz*, etc. El propósito del grupo es concientizar al público, pero últimamente han empezado búsquedas y nuevas formas de trabajo. Ofrecen talleres, para lo que crearon la Escuela Móvil de Educación Artística, que trabaja con niños, jóvenes y adultos de zonas marginadas. Tienen también un boletín informativo —*Boletín de Información Cultural.*

11. Compañía Nacional de Teatro (1964).— La fundó Santiago Toffé. Tenían una escuela para adiestrar sus actores. Grupo y escuela desaparecieron en 1978.
12. Rascaniguas (1982).— Sus primeros miembros salen de la Escuela de Música por lo que integran en sus montajes música, canto y danza. Luego estos participantes —de diferentes culturas— hacen teatro obrero, con la Sindical de Trabajadores y Sindicatos individuales, en apoyo a huelgas reales. Aunque hacen teatro en sindicatos y escuelas, su trabajo es esencialmente de calle (con investigación actoral) desde obras de autor o títeres. Todo su trabajo, así como el de su conjunto musical, va dirigido a la búsqueda de un lenguaje escénico nacional. Han continuado sus investigaciones teatrales, así como los talleres que ofrecen a grupos populares. Trabajan con la experimentación corporal, los símbolos y la farsa. Quieren hacer un teatro que sea testimonio de su época, de una sociedad nueva, de ahí obras como *La niña quiere ver televisión*, crítica de la alienación que produce ese medio.
13. Grupo Ropero (1984).— Lo dirige Leonardo Montes de Oca. Nace de la Escuela de Teatro que dirigía Saúl Toro. Hacen teatro y mimoteatro.
14. Grupo Tramoya (1985).— Lo formaron estudiantes de teatro y artistas independientes. Se dirigía al público estudiantil.

Algunos de los mejores y más consecuentes grupos del país están en el interior; por ejemplo, el Círculo Teatral Sampedrano, La Fragua, Yamahalá y la Comedia Nacional de Honduras.

15. Círculo Teatral Sampedrano (1969).— Es teatro comercial profesional que se inició desde una élite que hacía teatro de

club social, con miembros de diferentes edades. Son empresarios bien informados que usan su creatividad para representar autores extranjeros. Su mayor logro es el público que ha conquistado y mantenido. A pesar del éxito obtenido hacen un teatro sin riesgo, ya que su propósito es fomentarlo y entretener al público.

16. La Fragua (1979).— Son de la ciudad de Progreso, al norte del país y pertenecen a una misión. Poseen un teatro en lo que fue el centro social de la United Fruit; es una sala arena, la única totalmente equipada en el país. Jack Warner fundó el grupo con el propósito de explorar las raíces folklóricas hondureñas. Como había hecho teatro en Estados Unidos con Luis Valdez y el Mime Troupe, empieza haciendo el teatro de Valdez, aprovechando la arquitectura de las iglesias. Al principio era un teatro de mensaje, muchas veces religioso, ya que seguían la tradición del Padre Reyes. Luego hicieron teatro en sala o en los campos (en las zonas bananeras) y espacios abiertos; también teatro obrero y estudiantil. Los actores, ahora, son polifacéticos: tocan instrumentos, actúan, cantan. En 1987 presentaron *El Evangelio en vivo*, relacionando La Biblia con hechos políticos.
17. Yamahalá (1981).— Son de Santa Bárbara. Los dirige Candelario Reyes (también dramaturgo, que les escribe todas las obras) quien es un verdadero teatrista. Constituye un grupo rural diferente, que partiendo de pocos conocimientos técnicos y formales han logrado enfocar los problemas de su comunidad y de todo el país. Presentan la cultura del maíz en esa zona e intentan hacer de la basura un elemento estético. No usan la estructura tradicional del teatro. Ellos conforman una poética propia a través de la síntesis de imágenes y texto, con pocos elementos. Trabajan mayormente con los silencios y congelamientos del cuerpo, así como con la investigación musical. Su propósito último es denunciar y rescatar la identidad nacional del teatro. En *Busca mi nombre* trabajan con la identidad americana partiendo de la conquista y llegando hasta la actualidad. *Por sí se mueve* trata la deuda externa. Para esta obra no consiguieron información en las bibliotecas, de modo que recopilaron el material a través de radios de onda corta. *Babareque* (1985) —que significa la vi-

vienda del campesino hondureño— usa símbolos, música y lenguaje poético para presentar los cambios de la cultura.

Entre los grupos más nuevos del país hay muchos que surgen de las universidades y la Escuela Nacional del Teatro, de Saúl Toro, pero no con el ímpetu de la década anterior. Totoposte (1986) hace pantomima y títeres con creación colectiva; han tenido éxito con *Pipita, el detective* y *Resistolero* (1987), sobre las drogas en los niños de la calle. En 1987 trabajaban con teatro histórico —*Como perros y gatos*— sobre la huelga que hubo en Honduras en 1954. El Grupo Teatral Danlidense (1981) es de la zona oriental del país, pero tiene público en diversos sectores. Otros son Escarabajos —San Pedro Sula—, Cacharros, Taller Ventura, Teatro Exkela Itzá (1981), La Cámara, Imágenes y Colores, Grupo Cultural Copaneco, Garbo Hispano, etc.

Temas

Tres clasificaciones principales se pueden mencionar al hablar de la temática más frecuente en Honduras entre 1967 y 1987: la político-social, la histórica (que a su vez se subdivide en temas internacionales) y los individuales, que son los menos frecuentes.

La primera sección la encabeza la situación político-social que confronta el país por estos años, observable en todas las obras de los grupos de creación colectiva en la década de los setenta; más específicamente, la obra de Moisés Landaverde *Palabras prohibidas* (1979?) recoge la crítica política. Toda la situación hondureña (que no fue nada agradable por estos años) se presenta en *Retratos* (1985) de Alexis Ramírez, obra que descansa en la metáfora personal. *El guarizama*, de Andrés Morris destaca las injusticias de clases; la violencia reinante en el país, la plantea de modo burlesco, él mismo, en *Oficio de hombres* (1967). La obra que completa la trilogía del subdesarrollo, de Morris es *La miel del abejorro*, pespunte de la renuencia a los cambios progresistas. Otra idea que galopa por este periodo (común a Argentina y otros países de Latinoamérica) es la sociedad como manicomio, trabajada en *Manicomio* (1967) por Isidro España, quien usa el mismo modo metafórico en la anécdota personal de *Más allá de*

las montañas (1987). Las ansias de libertad, signadas por la opresión, aparecen en *El sueño de Matías Carpio* (1970), de Francisco Salvador. Un tema infaltable en Latinoamérica, la emigración campesina (resaltando el componente de agravio) se intenta en *Una ilusión hecha cenizas*, del Teatro San José, pero se trabaja mejor en *La razón triunfará* (1977) del Teatro Obrero Pueblo Unido, ya que a través del éxodo campesino vemos la descomposición social y moral a que se somete una familia. El alcoholismo y las drogas como achaque social incontrolable aparece en varias obras. En *Timoteo se divierte* —de los cincuenta, pero retomada por estos años— se presenta el problema sin resolver; ya en *Timoteo se educa* (1983) —de contenido didáctico—, de Norma Arita e Isidro España, se concientiza sobre el problema y Timoteo asiste a una institución para curarse. César Dávila critica nuevamente esa situación en su obra *El estanco* (1976). *Resistolero* (1987) del grupo Totoposte lidia con otra lacra de las sociedades modernas, desde su país: el uso de drogas por los niños que viven en la calle. El último de estos dardos sociales se ha dirigido al mundo televisivo por la alienación que ocasiona: *La niña quiere ver televisión* (1985) del conocido conjunto Rascaniguas. Un tema importante poco indagado en el teatro hondureño es el de la situación de la mujer, que aborda Tito Estrada en *Un día muy especial* (1987), basado en una obra de Dario Fo.

La vertiente histórico-nacional abarca situaciones que van desde la Conquista y Colonización —*Busca mi nombre* (1982) hasta los sobornos de las bananeras —*Carnaval del soborno* (1976)—. La primera, de Candelario Reyes, indaga en la transformación del hondureño desde sus orígenes hasta la actualidad a través de la historia de la ciudad de Santa Bárbara; la segunda, de Mimí Figueroa, recuerda los onerosos sobornos de la United Fruit a los políticos y militares, con nefastas consecuencias para el pueblo. Los orígenes étnicos aparecen desde un grupo minoritario en el país en *Louvavagu* (1980), creación colectiva de Rafael Murillo Selva con los negros garífunas. El periodo independentista se ve como uno difícil en *Tragedia de Morazán* (1976) de Francisco Díaz, y en las revueltas que la suceden, trabajadas con un poco de imaginación en *El sueño de Matías Carpio*, de Francisco Salvador. Ese mismo proceso de revoluciones con entradas y

salidas de presidentes, lo asedia a fines de los sesenta Mercedes Agurcia en *La espera.*

Ya en la historia del siglo XX, Isidro España recuerda en *Manicomio* la Masacre del Río de los Laureles, ocurrida en 1944, acusando las condiciones mentales en que quedó la gente tras ese suceso. Dos obras recogen la historia de Tegucigalpa en su cuatricentenario: *Los cuatrocientos*, de Mimí Figueroa, y *Cuatrocientos años de Tegucigalpa*, de Isidro España y la Comedia Nacional de Teatro. Un acontecimiento histórico reciente, "la Guerra del Fútbol", que ocurrió entre El Salvador y Honduras en 1969, se recoge en *Los patrulleros* (1969) de Andrés Morris y un grupo de creación colectiva.

Espectáculos sobre acontecimientos históricos remotos y recientes del mundo latinoamericano y, especialmente centroamericano, se trabajan a menudo en Honduras por estos años. El mismo Murillo Selva, junto al Teatro Nacional de Honduras elaboran en creación colectiva *Aproximaciones al proceso de independencia y al pensamiento de José Cecilio del Valle* (1978), sobre la independencia centroamericana y su prócer. Su investigación y trabajo final pretende mostrar el trasfondo político-económico que motivó las gestiones independentistas. Isidro España trabajó la figura clave de la autonomía latinoamericana en *Bolívar, el Libertador* (1984), así como el asalto sandinista a Managua, en *Esconde el té que tenemos visita.* Dos obras más sobre el tema se publican en Honduras por estos años: *La hora de asesinar a Sandino* (1978), sobre la vida y muerte del inspirador de la Revolución Nicaragüense, y *Diciembre victorioso* (1978) sobre el asalto a familiares y ayudantes de Samoza, trabajos brechtianos de Paulo de Carvalho-Neto. Por último, se destapa el problema de la deuda externa en *Por si se mueve* (1984) de Candelario Reyes. La pugna por los desaparecidos argentinos y latinoamericanos en general es obsesiva en Isidro España quien trabaja el tema en tres obras: *Los compadres* (1984), en la que el protagonista termina convertido en juglar obligado por la fea realidad; *Las madres de la Plaza de Mayo* y *La abuela Cardona* (1987?).

La mayor parte de los trabajos sobre temas históricos, o político-sociales no se han conservado porque eran de creación colectiva.

Los planteamientos personales escasean en el país tanto como escasean los dramas largos y las piezas individuales. Algunos grupos trabajan con el teatro religioso, como La Fragua en *El Evangelio en vivo* (1987). La locura, aunque vista como metáfora nacional está en *Más allá de la montaña* (1987) de Isidro España. Tal vez sea *Oficio de hombres*, de Andrés Morris donde se vea mejor el desarraigo nacional que vive el país, a través de lo individual —choque entre lo cosmopolita universal y lo local.

Es evidente que las ideas que flotaban en el ambiente teatral hondureño de estos veinte años eran las político-sociales, aunque la génesis fuera histórica o individual. La lástima es que al tratarse fundamentalmente de teatro de creación colectiva, hay muchas fallas estructurales en su tratamiento y poco esmero estético en la elaboración de los temas. Además, no se publica, por lo que se convierte en un teatro de coyuntura histórico-ideológica, pero que se pierde en el mundo de la crónica escénica, ya que su valor radicó en el montaje y en su momento. Al haber pocos dramaturgos, y menos aún de calidad, y pocas publicaciones, las generaciones futuras carecerán, entonces, de obras nacionales para representar.

Festivales

Honduras se adelanta en la celebración de festivales, ya que en 1951 el folklorista Pompilio Ortega organizó el Festival del Folklore, que incluía teatro. Los festivales modernos comenzaron en 1968 con el I Festival Nacional de Teatro, el que resultó con un lleno de público, ya que fue completamente gratis. Se presentaron muchas obras modernas europeas y latinoamericanas, y se recuerda como el único festival del país que tuvo carácter competitivo. Por años no se pudo volver a celebrar y tras su reanudación ha sido irregular. En 1982, gracias a una pequeña ayuda de la UNESCO, se volvió a la festividad con la participación de 32 grupos, aficionados en su mayoría. Los grupos del interior (mayormente de estudiantes, sobre todo de escuelas normales para maestros) presentaron trabajos de creación colectiva sobre los problemas de sus localidades, a modo de sociodramas de finalidad didáctica. Los grupos independientes produjeron

obras más profundas, sobre problemas que abarcaban todo su territorio. Se celebró con alguna regularidad en los años siguientes, hasta 1987, cuando se inicia el I Festival Internacional de Teatro que continúa su lucha por sobrevivir.

Otros festivales efectuados por estos años fueron:

a) El Festival de Barrios Populares.— Se organizó en la Universidad en la época del director Francisco Salvador; era teatro político de creación colectiva que se proponía cautivar al público marginal.

b) El Festival de Teatro Popular Mártires de Jute "Lorenzo Celaya" (1978).— Se celebraba en La Lima con la participación de grupos como Teatro Testimonio, Justo Rufino López, TOPU y Teatro Popular Porteño.

c) Semana de la Solidaridad con el Trabajo (1986).— No fue un festival "per se", pero se acercaba por el tipo de actividad que era y por la unión de todas las compañías.

d) Festival de Teatro por la Paz (1982).— Se celebra anualmente en el norte del país auspiciado por COMHTE; tiene poco respaldo.

e) Festival Internacional de Teatro del Instituto de Administración de Empresas (1987). (Cada año lleva el nombre de un homenajeado.)

f) Festivales de Teatro Infantil (1986).— Los auspicia la Comunidad Hondureña de Teatristas.

Hay además una serie de muestras regionales de las cuatro zonas a(unque en 1987 funcionaban sólo tres) de donde se sacan las mejores obras para presentar posteriormente en el Festival Nacional.

Una serie de congresos se realizaron en el teatro hondureño de estos años: el Congreso de la Comunidad Hondureña de Teatristas (1981), el Congreso Nacional de Teatristas (1982), en el que participaron 21 grupos (de teatristas permanentes y nuevos); el Encuentro Centroamericano de Teatro (1985), celebrado en Tegucigalpa con la participación de Honduras, Guatemala y El Salvador, cuyo propósito de acercar la actividad teatral ha dado resultados hasta la actualidad.

Escuelas; espacios teatrales

Los lugares para estudiar teatro en Honduras han sido escasos en este periodo y así se continúa hasta hoy. En la década de los cincuenta, Santiago Toffé impartió cursos básicos para la formación de actores, lo que luego continuó haciendo Francisco Salvador en la Universidad, con un currículo renovado. En 1969 se instituyó la carrera de teatro (cuatro años), dependiente de la Facultad de Estudios Generales, programa que se mantiene hasta hoy, ya que los esfuerzos de los teatristas no han conseguido aún la licenciatura (sólo han logrado que los 4 años formen carrera independiente).

El otro lugar para aprender teatro en Honduras es la Academia Nacional de Arte Dramático (1976) gestionada por Santiago Toffé con el Ministerio de Cultura (pertenece a la Secretaría de Cultura y Turismo) que se formó como anexo de la Compañía Nacional de Teatro, la que necesitaba adiestrar a sus actores. Es de nivel secundario, ya que el gobierno aún no les ha acreditado el grado. Se cerró en 1978, pero al año siguiente la abrió y reestructuró Saúl Toro, con apoyo del Ministerio de Educación Pública. Es quizás el centro más importante en los ochenta, pues de allí surgen los nuevos grupos, como El Ropero o TTT; organizaciones –COMHTE–, así como las nuevas propuestas y formas teatrales. Todo, a pesar de serios problemas económicos. Los grupos individuales, especialmente a través del COMHTE, ofrecen talleres a grupos principiantes en el interior del país, pero no es suficiente por lo que los nuevos teatristas quedan muy mal preparados.

La escasez de salas corre paralela a la de escuelas. En 1915 se fundó el Teatro Nacional Manuel Bonilla, que ha servido más al gobierno que a los teatristas, desde su creación. Otra sala es la Padre Trino (1986) sita en el campus de la Universidad, pero ya casi no se usa. La Asociación Cultural Nosotros tuvo una sala a principios de los ochenta, que perdieron por los problemas políticos de la Asociación. Pocos grupos disponen de su propio espacio: el Teatro Ensayo, que con mucho esfuerzo obtuvo el Centro Guadalupano y el Grupo Tegucigalpa, que tiene el Teatro La Reforma, donde mantienen las piezas por casi todo el año. En el interior existe el Centro Cultural San Pedro Sula y la sala

del grupo La Fragua. Pese a las pocas salas para 1987 se hacía poco teatro de calle.

Organizaciones e instituciones

Tampoco abundan en Honduras las organizaciones o instituciones escénicas. Por los años sesenta los militares crearon el Ministerio de Cultura y Turismo, de donde ha dependido siempre la sección de teatro. En la siguiente década, en el norte del país existió la Asociación de Teatro Popular, pero se desintegró pronto, lo mismo que ocurrió con otras. En 1980, tras la desaparición de los grupos teatrales, debido a la represión política, se creó la Asociación Cultural Nosotros. Era una organización con artistas de Bolivia, Guatemala y Suecia que trabajaba literatura, música y teatro de tipo político. Se nominaban brigadas, en vez de grupos y estaban a medio camino entre una asociación y una agrupación teatral. Trabajaban en comunidades, y hacían actividades de solidaridad política (como con El Salvador, por ejemplo). Iban a hacer un encuentro de trabajadores de la cultura con gente de otros países, pero el día antes, el gobierno cerró las fronteras, y apresaron y torturaron a los miembros de la asociación, obligando a muchos a salir al exilio, donde aún permanecen algunos.

Con el precedente anterior, en 1982 se creó COMHTE (Comunidad Hondureña de Teatristas), único gremio artístico que existe en Honduras. Es importante porque logró crear una interrelación entre los grupos de tendencia popular de la Capital y los del interior. Crearon zonas teatrales es las que se llevan a cabo muestras, seminarios, congresos, talleres, festivales, etc., creándose entre 1983 y 1984 una gran efervescencia teatral. Ya para 1985 hubo muchos roces en la organización y algunos grupos se separaron lo que la debilitó. Aún así, los festivales que ha promovido esta organización (que son los que existen) se continúan celebrando. Los conjuntos que se quedaron como miembros de la institución mediante un compromiso, mantienen sus exigencias formales y técnicas, así como el afán de superar los conocimientos que hay en el país.

Premios

Los galardonados por labor escénica, comienzan a otorgarse un poco tarde en Honduras. El CEITIL (Centro de Investigación de Teatro y Literatura) ofrece premios a teatristas desde 1984. Existe también el Premio José Trinidad Reyes (uno en 1984 y otro en 1988) que al principio fue centroamericano y a partir de 1988, nacional. Ha habido premios de festivales de teatro estudiantil, así como el Premio Nacional de Arte, que incluye el teatro y que es el único vigente y con futuro en 1987.

Revistas

No existe en Honduras una publicación dedicada al teatro, pero sí algunas que publican textos e información teatral. En 1925 la revista *Ariel*, de literatura, ya incluía teatro y publicaba obras (hasta 1964). Por los sesenta Francisco Salvador fundó *Cuculcán*, con Roberto Sosa (sólo tuvo 4 ediciones). En la siguiente década existió en el norte del país una publicación de teatro popular en la que se anunciaban las presentaciones de los grupos, en vez de hacerlo a través del periódico. Hoy existen dos revistas, *Alcaraván* y *Tragaluz*, que aunque de diversas áreas de la cultura, publican obras, artículos e información sobre la escena. La última fue determinante en la promoción teatral de los ochentas.

Conclusiones

Muchos de los teatristas hondureños vieron el 1987 como un año de crisis; de los peores momentos del teatro nacional. Las causas eran presentes y pasadas, pero estaban ahí. Es necesario reconocer que en Honduras no existe un teatro nacional consolidado, sólo un lento proceso de búsqueda de identidad, con buenas manifestaciones aisladas, que intenta el desarrollo de un lenguaje teatral. El pasado no les ayuda mucho por la falta de tradición. Desde sus comienzos el teatro hondureño estuvo ligado a los estratos superiores de la sociedad, los cuales lo uti-

lizaban como entretenimiento. El teatro que se veía era mayormente español y ligero. Con la eclosión de los grupos, se pasó al extremo opuesto y se empezó a hacer teatro didáctico, que rompe con la tradición española, pero descuida las formas. Si tras estos veinte años de lucha en el mundo escénico aún no queda un dramaturgo importante que haya rebasado las fronteras del país o una gran obra escrita que pueda conmover en el futuro con una situación nacional, o un grupo que haya crecido con el tiempo y trascendido su espacio, la causa es una serie de carencias que habrá que vencer en el país: la falta de dramaturgos, la falta de obras nacionales, la ausencia de apoyo económico —gubernamental y privado—, lo que conduce directamente a la carencia de recursos para hacer buenas representaciones y obtener una buena formación (que tampoco hay); el aislamiento absoluto en que vive la clase teatral del país (no van grupos ni compañías y ellos salen poco); tampoco llegan textos extranjeros modernos, por lo que el repertorio es anticuado); la ausencia de buena crítica (y hubo un largo periodo —de 1960 a 1979— en que ni siquiera la hubo) que oriente a los teatristas; la fugacidad de los grupos (se deshacen con la misma rapidez con que se forman), la ausencia de espacios teatrales (y que el gobierno no ponga trabas para usar los que le pertenecen). Es necesario superar el teatro aficionado, que es el que existe, para profundizar en el teatro profesional que se perfila.

Si a las necesidades anteriores se une el distanciamiento que existe entre los que rigen la política cultural del país y los teatristas, además de que no se publica teatro (es muy caro para los que escriben, y el gobierno no lo hace), es obvio que el trabajo por hacer en Honduras es vasto. Hace falta conseguir luces modernas, que aún no existen, llevar textos actualizados y ayudar a los lugares que enseñan teatro para que puedan ofrecer una preparación más completa. Será entonces cuando se pueda empezar a pensar; no ya en un buen espectáculo, como golondrina de verano, sino en la configuración de un gran movimiento, un teatro nacional.

A golpes de corazón. Taller Justo Rufino Garay.

Nicaragua

Este pequeño y eternamente codiciado país centroamericano cuenta con una de las obras más antiguas de la tradición escénica latinoamericanas, *El güegüense*, primera obra mestiza de Latinoamérica, que se une a las prehispánicas *Rabinal Achí* de Guatemala y *Ollantay* de Perú. Esta pieza, también conocida como *El baile del Macho Ratón*, recoge toda la tradición dancística de teatro precolombino, sobreponiéndola al teatro popular español. Primera obra de protesta nicaragüense y centroamericana, burla a los explotadores extranjeros a través de la picardía. El *Güegüense* da cuenta de la costumbre teatral prehispánica en la zona y del tipo de teatro divertido que se presentaba. Además, se han conservado en Nicaragua danzas dramáticas, folklóricas, cuyos remanentes duran hasta hoy, como *La Gigantona*, *El Venado,* etc., todo, producto de las culturas aborígenes en la región, mezcladas luego con la española. De la colonia se ha conservado también la tradición de las pastorelas y los auto sacramentales, comunes a todos los países del istmo y a México.

Hasta el siglo XIX no se vuelven a ver manifestaciones de interés. A fines de siglo, una vez concretada la independencia, se marcan dos corrientes que moldearán el teatro nicaragüense

por muchos años: la popular, que recogía las tradiciones prehispánicas, unidas a las españolas coloniales, y la culta, mímesis del teatro decimonónico español. La primera línea aglutina obras anónimas; de la segunda se pueden rescatar los trabajos escritos por Manuel B. Sáenz y Carlos A. García.

En estos años se recibían muchas compañías españolas de las que viajaban por Latinoamérica, de ahí que se fundaran teatros en la Capital y ciudades importantes en las que existía gran actividad teatral.

El nuevo siglo se inicia entre veladas de caridad (costumbre muy centroamericana que consiste en presentar un espectáculo variado que incluye teatro, chistes y otras actividades de entretenimiento para el público), Juegos Florales (por las celebraciones patrias), presentaciones de género chico y las compañías españolas que llegaban, mayormente de zarzuelas.

El Teatro de Variedades fue el más activo; en 1931 lo destruyó un terremoto. Entre los dramaturgos nicaragüenses que surgen por estos años destaca José Nieborowski, cura alemán que escribía obras de costumbres —*Doña Robustiana*— y promovía la actividad teatral por esos años. Ofelia Morales, otra de las dramaturgas pioneras en el teatro nica, montó una compañía llamada Elenco Artístico en la que presentó varias obras incluyendo las suyas —*La Intrusa*, por ejemplo. En esta década del veinte surgió también la Compañía Dramática Nacional de Hernán Robleto (1896-1968) en la que presentaba sus propias obras. El propósito de los autores que representaban obras allí era criticar los vicios de la sociedad a través de comedias de costumbres llenas de comicidad. Los tipos eran locales, el lenguaje nacional y los actores nicaragüenses. Una de sus obras, *La Rosa de paraíso* (1921) fue exitosa aún fuera del país. Además de fundar el teatro costumbrista en Nicaragua, Robleto fue uno de los mejores dramaturgos nacionales, tal vez el más prolífico, por muchos años. *Tres damas* (1946) fue la mejor obra que escribió. *Pájaros del norte* (1936) lidia dramáticamente con la intervención norteamericana, la que recibe una burla como "respuesta patriótica".

Este activo momento teatral originó muchos otros dramaturgos como Antonio Cercha que en la obra *Mujeres del siglo XX* ya presentaba abiertamente la figura de Sandino; y Anselmo Flores que escribe teatro de crítica a la corrupción —*La rifa*—, Félix

Medina quien inicia el teatro histórico y se vale de nuevas técnicas —*Los Contreras*, que muestran la rebelión de los hermanos Contreras contra la Corona en el siglo XVI—; Manuel Rosales presentó también teatro "de ambiente galante" —*Humor de la Reina*—; Adolfo Calero se acerca al feminismo en *La falda pantalón* (1922) y Santiago Argüello trabaja también el costumbrismo en *Ocaso* (1906) sobre el adulterio en un matrimonio del viejo y la joven; Feliciano Gómez crítica los abogados en *La casa del doctor* (1907).

Tal vez el momento más importante en términos del teatro de autor que ha vivido el teatro nicaragüense se da por los años treinta. En esa década se gestan los que serán los clásicos del teatro del país, además de desarrollarse un gran movimiento teatral en el interior. Pablo Antonio Cuadra fomentó un teatro vanguardista dentro de la avanzada literaria de la ciudad de Granada. Fundó el "Teatrito Lope" en 1935, el que aunque efímero tuvo oportunidad de presentar teatro clásico y vanguardia europea, además de textos renovadores del propio Cuadra, hoy casi todos perdidos.

El más importante logro del grupo fue descubrir y dar a conocer las raíces del teatro nicaragüense. Presentaron *El Güegüense* y textos folklóricos originales, además de publicarlos en revistas de Managua y en los *Cuadernos del Taller San Lucas*, que era el taller experimental de los vanguardistas.

En 1931 José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos publicaron *La Chinfonía burguesa*, híbrido entre las técnicas vanguardistas y los elementos populares del país; primero como poema y luego como "farseta".

Se trataba de un ensayo de los vanguardistas de Granada por hacer teatro realmente nacional. Es un experimento que incluye sátira social, grotesco, juegos, humor, lirismo y las rimas populares típicas del país. Hay trabalenguas, canciones de amor, bombas, etc.; todo bajo una fábula simple: un mal poeta se casa con la hija de un comerciante y los lleva a la ruina. Aunque luego Coronel Urtecho escribió *La Petenera* (1928) de tono y estilo "chinfónico" nunca superó la obra original.

Por el camino van los campesinos (1937) de Pablo Antonio Cuadra (1912) hasta hoy se considera el más intenso drama realista nicaragüense. Se trata de un trabajo popular de estructura epi-

sódica que a través de una familia campesina critica la Guerra Civil en el país, incluyendo la intervención norteamericana. Obra y personajes se debaten entre el optimismo y el pesimismo de la situación del hombre nicaragüense. Se hizo en la calle, con música, resaltando su lenguaje popular.

Completa la trilogía clásica de estos años *La novia de Tola* (1939) de Alberto Ordoñez Argüello, considerada la mejor comedia nicaragüense desde *El Güegüense*. Ahondando en la psicología del nica, la obra describe los ardides del amor en un triángulo de afectos.

La fuerza renovadora que tuvo el teatro de Nicaragua por los años treinta se pierde en los cuarenta (en 1943 se cierra el Teatrito Lope, de Granada). Los dramaturgos continúan criticando a través de sus obras (Alejandro Vega, Marcial Ríos) o desarrollando el teatro histórico iniciado años antes, como hace Enrique Fernández Morales, quien escribe piezas más literarias que dramáticas pero de interés local, como *La niña del río* (1943) sobre la época de la Colonia. Las veladas tomaron auge así como el teatro escolar. Por los años cincuenta ya hay una débil tradición teatral que presenta dramaturgos como Octavio Robleto (1935), quien desarrolló un teatro de crítica político-social, utilizando a veces en sus primeras obras, raíces folklóricas –*¿Qué pasó en Morimbó?*; Walter Béneke, quien luego se va a El Salvador, y Rolando Steiner (1936-1987) quien trabajó obras contra la burguesía y la tiranía, y otras sobre el matrimonio, a través de un análisis de conflictos humanos. En algunas de sus obras como *La puerta* (1968) alcanza el realismo mágico. Pero como muchos, tuvo que salir al extranjero para ser reconocido. Continúan escribiendo Fernando Morales, siempre con sus raíces folklóricas y Pablo Antonio Cuadra, ahora con un corte más moderno (*Máscara exige la vida* –1951– de estilo pirandelliano).

En la década de los sesenta Nicaragua vive la dictadura del segundo Somoza. El país comienza a experimentar un desarrollo económico que favorece las actividades culturales, incluyendo el teatro. Se genera incluso un movimiento escénico, especialmente de grupos.

Las influencias que recibe el teatro nicaragüense a partir de los años sesenta son mínimas. Se mantiene la línea folklórica nacional –Robleto–, se introduce el Existencialismo en obras

como *La puerta* de Steiner, y Pirandello, cuyas técnicas se manejaban desde los cincuenta, aparece en algunas obras de Alberto Icaza. El realismo mágico, en boga dentro de la literatura latinoamericana de esos años, también se utiliza. La creación colectiva es una de las técnicas más usadas por los grupos de estos años (desde 1958), al punto que casi todo el teatro que se presenta en las décadas que estudiamos responde a este método de composición.

Con la llegada de La Revolución Sandinista se instalan cómodamente las técnicas de Brecht, las cuales unidas a la creación colectiva configuran todo el teatro revolucionario.

. . . . . .

Los dramaturgos individuales son tan escasos en Nicaragua que resulta imposible establecer promociones. La única fractura que podríamos advertir en el teatro de estas décadas es la que va de los años sesenta hasta 1979, periodo extranjerista de muchas represiones en que era difícil montar obras nacionales porque no se valoraban; reinaba el teatro de grupo y el teatro universitario; y una segunda promoción que va de 1979 a 1989, imbricada en las transformaciones hacia un teatro revolucionario. En la primera etapa destacan tres dramaturgos, todos iniciados en el mundo escénico antes de 1967: Octavio Robleto (1935), Alberto Icaza (1945) y Rolando Steiner (1935). De Robleto ya hemos hablado, pues se inició con una obra exitosa desde los cincuenta. Su trabajo en las décadas de los sesenta y setenta continúa siendo crítico a la represión y toda la situación de violencia nacional, siempre con recuerdo de las raíces populares del teatro nica. También escribe mucho teatro infantil. Hace defensa popular en *¿Que pasó en Morimbó?*, o *Que las paredes no oigan*; y se burla de la alta sociedad femenina a través del folklore infantil en *Doña Ana no está aquí* (1977), sugestiva por el trabajo de planos duales en el diálogo.

Para algunos críticos Icaza es el mayor valor de los nuevos dramaturgos; para otros lo es Rolando Steiner. Pensamos que ambos moldean su momento dramático en Nicaragua. Icaza trabaja como actor y director e incluso realiza experiencias de creación colectiva con su grupo Atelier de Teatro (*Nosotros* —1965—).

En 1966 escribe *Ancestral 66*, alegoría de la historia centroamericana desde su creación hasta el presente, cuando vive bajo la opresión de los blancos. Se trata de una obra mítico-poética, que entra plenamente al onirismo y la fantasía para realizar la venganza real de la raza. Ese predominio de lo mágico moldea un mundo inaprehensible para los extranjeros. De esta "épica" mágica, pasamos una obra extensa y compleja, *Asesinato frustrado*, en la que presenta el autor, el director y los personajes en escena. Todo es, en última instancia, un juego teatral bien logrado. Luego escribe *Escaleras para embrujar el tiempo*, que desarrolla como un auto para marionetas.

Por los años cincuenta Rolando Steiner había trabajado con mitos para censurar su momento histórico. Posteriormente escribe una trilogía sobre el matrimonio, cuyo mayor valor es la intensidad humana que se desprende de esa relación. La última de esas piezas es *La puerta* (1966) en la que entramos de lleno al mundo de la pareja, visto desde el absurdo y el realismo mágico. *La puerta* es una pieza que remite al mundo de la pareja visto desde el absurdo y el realismo mágico. Es una pieza breve de poca profundidad, pero que en la escenificación alcanza una gran dimensión humana. La fábula es simple: un hombre trata inútilmente de aprehender una imagen femenina oculta detrás de una puerta, pero cuando está a punto de lograrlo, la puerta se cierra.

La mujer deshabitada (1970) de evidente tema femenino, recrea un relato de Simone de Beauvoir. *La agonía del poeta* (1977) trabaja los infortunados últimos días de la vida de Rubén Darío, con el mismo tono pesimista de casi toda su obra. En 1985 escribió una pieza propia del momento histórico que vivía el país, *La noche de Viwili*, en la que narra el asesinato de Augusto César Sandino y la masacre que hicieron los guardias de Somoza con los campesinos de esa zona. Roberto Sánchez, Armando Urbina y Esteban Isvegi —*Luz de gas*— escriben obras salteadas por estos años. *¡Qué honorable familia!* (1970) de Sánchez es el primer intento de teatro de protesta en Nicaragua, con repercusiones políticas y humanas por la toma de conciencia que suscita. En el devenir de esta primera promoción se desarrollan dos tipos de teatro relevantes: el teatro universitario y el teatro de vanguardia

en los grupos independientes, los cuales estudiaremos más adelante.

El desarrollo del teatro universitario en Nicaragua es parejo entre la Capital y la provincia. En 1961 surge el TEU o Teatro Experimental en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua. A la vez surge un grupo similar en León. El primero en dirigir el TEU de Managua es Ricardo Quinteros quien lo deja en manos de Jaime Alberdi (que sale al año siguiente). Este último trae recursos renovadores y hasta organiza el teatro en categorías: dramático, vanguardista, cómico y clásico. Su teatro vanguardista presenta un foro después de la obra, por primera vez en 1963 —en León se hizo por primera vez en 1962—. Alberdi deja el país y no es hasta 1965 que ese grupo se reorganiza bajo el nombre de TEUNAN con la dirección de Tacho Sánchez, quien divide las múltiples puestas de teatro en universal, clásico y contemporáneo, e incluye teatro nicaragüense de su momento —*Un drama corriente* (1965) de Rolando Steiner—. Otros grupos de menor duración pulularon por la Universidad por esos años. Hubo uno dirigido por Alberto Icaza y otro por Socorro Bonilla (Estudio UNAN —1970—). Otra universidad que continuó el desarrollo del teatro por estos años fue la Universidad Centroamericana (1961). Realizaron teleteatro, presentaciones al aire libre en barrios marginales y fundaron el Teatro Estudio de la Universidad Centroamericana (TEUCA) dirigido por Mario González. Presentaron teatro en espacios nuevos —institutos, hospicios, etc.— y representaron a Nicaragua en el extranjero. Fueron ellos también los que presentaron la primera obra de protesta en Nicaragua (*¡Qué honorable familia!* de Roberto Sánchez) que inició la concientización estudiantil a través del teatro.

Por los años sesenta había surgido el Teatro Arena de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el que se consolidó en 1969 y a través de un apoyo de la UNAN continuó haciendo los tipos de teatro que acostumbraba: universal, contemporáneo, clásico e infantil. Alan Bolt dirigió el Teatro de Estudios Universitarios en León (TEU) por los años setenta. Ahí nació el teatro de protesta y de apoyo a la Revolución. De estos años se recuerda también el Grupo de la Escuela Normal de Estelí (sesenta), grupos escolares de diferentes institutos y centros escolares, la mayor parte de ellos haciendo teatro juvenil. La vanguardia creciente

de los grupos independientes se veía como una consecuencia del estímulo de los grupos universitarios, los cuales experimentaban, llevaban teatro a nuevos espacios, consiguieron un nuevo público y recibieron premios a su excelencia dentro y fuera del país.

Grupos independientes

Tal vez como secuela del gran movimiento teatral que vivió Nicaragua en la década de los treinta, en los años cuarenta se creó el primer grupo moderno del país llamado Comedia del Arte, el que sufrió un cambio de nombre en 1953 a Compañía Dramática Talía. Su director artístico, Adán Castillo, se fue del país por unos años, periodo en que el grupo presentó comedia ligera española. A su regreso, montaron obras serias como *La casa de Bernarda Alba*, y teatro brasileño. Además, trabajó con otros colectivos, realizando siempre montajes de excelencia. Con su muerte en 1973, se da fin a este antiguo grupo.

De la Escuela de Bellas Artes surgió en 1955 el Teatro Experimental, con el italiano Lucio Ranucci como director. El grupo presentó teatro europeo variado y actualizado, con gran aceptación del público, pero en 1956 con el asesinato de Anastasio Somoza García, lo arrestaron y al salir de la cárcel dejó el país. Lo sustituyó Alfredo Valessi, quien había estado en México con Seki Sano, e introdujo en Nicaragua el método de Stanislavski, que Sano pusiera de moda en México; y continuó la línea de teatro europeo moderno, iniciado por Ranucci. Problemas con el director de la Escuela lo empujaron fuera del grupo; también dejó el país. Su sucesor temporero fue Adán Castillo, quien terminó de dirigir el montaje de *La casa de Bernarda Alba* que había comenzado Valessi con el patrocinio de un grupo de mujeres, montaje que dio gran éxito al grupo. (Este teatro hizo funciones especiales para sindicatos obreros.) El Teatro Experimental del Teatro de Bellas Artes lo dirigió también Ricardo Quinteros (argentino), Franco Cerutti y el chileno Tacho Sánchez, quien logró algunos de los mejores montajes y hasta premios en festivales. El montaje de *La casa de Bernarda Alba* en 1960, bajo el esfuerzo del actor inglés Peter Cook y el patrocinio de este grupo de mujeres interesadas en el teatro, dio origen al Teatro Experi-

mental de Managua, el cual adquirió los mejores actores y directores del país y comenzó a presentar un teatro oscilante, a veces de altura y por momentos de comedia ligera. Por 1963 el director chileno Tacho Sánchez presentó con el grupo una gran temporada de teatro europeo del momento (Sartre, Priestley. . .).

Otro de los grupos importantes de la década sesentista fue la Comedia Nacional de Managua, creada en 1965 bajo la dirección de Socorro Bonilla quien contrataba directores de distintos lugares (incluso el argentino Carlos Giménez estuvo como director invitado) a montar, primero teatro español y luego teatro universal contemporáneo. Este conjunto defendió la cultura y el actor nacional y ha sido uno de los de más larga duración en Nicaragua.

Al iniciarse los sesenta otro de los colectivos que existía era el de Adán Castillo, quien además asistía como invitado a otros grupos. También se debe recordar la existencia por estos años del Teatro Arena, que pertenecía a la Escuela Nacional de Bellas Artes.

De los años setenta hay que destacar el conjunto The Managua Players (1975) que hace teatro norteamericano, pero en español, aunque los productores son norteamericanos.

Distinto a otras regiones latinoamericanas, donde el teatro se hacía casi completamente en la capital, en Nicaragua hubo actividad teatral en el interior desde muy temprano. Boaco, uno de los centros más importantes, poseía teatro desde 1958, año en que el Teatro Experimental de Boaco y el Grupo Unión, mayormente de estudiantes, nacen bajo la dirección de Ofelia Morales. Ambos terminan en 1965, pero la tenaz directora funda entonces otro grupo, también denominado Teatro Experimental de Boaco. En Granada, otra ciudad importante, existía ya en 1964 el Teatro Experimental de Granada, que dirigía Enrique Fernández. Hasta 1967, cuando comienza a decaer, hicieron teatro fluctuante entre lo excelente y la comedia ligera española, piezas que llevaban a Managua y por el interior. Después de diez años renace y en 1977 vuelven a trabajar.

Nicaragua se estremece en 1979 ante el triunfo de la Revolución Sandinista. La caída de Anastasio Somoza y la llegada de un gobierno popular al poder precipita cambios drásticos en la política y la cultura, arropando todo el sector teatral. Los escasos

dramaturgos nicaragüenses que siempre habían trabajado con la represión y las demandas o necesidades proletarias, una vez efectuado el cambio y ya con el ejemplo de la experiencia cubana, se mueven rápidamente, con todo el sector teatral a la organización de grupos que harían un teatro de finalidad didáctica. Fueron núcleos de apoyo a la campaña de alfabetización y a las milicias sandinistas.(Hasta en el ejército se formaron grupos de teatro.) El entretenimiento surgía como una consecuencia del montaje, pero no como finalidad. El sentido estético descendió en la prisa por montar temas importantes para la campaña, en la prisa por "decir". O sea, la divulgación de la ideología o la celebración de los logros políticos, militares y gubernamentales se convirtieron en el móvil del teatro de grupos durante los diez años de Revolución. En este sentido incurrieron en el mismo desvío cubano, aunque más rápidamente. El teatro fue, entonces, una fuerza de apoyo oficial (aunque surgiera espontáneamente) y no un fin en sí mismo; una actividad libre e independiente. La creación de múltiples organismos oficiales avaló este giro escénico y así permaneció hasta 1989. Dentro del prolijo inventario de grupos teatrales que surgen en estos años, algunos se destacan por trascender lo ideológico y realizar trabajos que aspiran a la calidad. Esos grupos llegan a ser promotores culturales, maestros de otros conjuntos, y hasta salen del país a mostrar los resultados de su movimiento teatral.

Antes de la llegada del Sandinismo, en Nicaragua no existía teatro nacional; existía una débil tradición que incluía el recuerdo del teatro folklórico, encabezado por *El Güegüense* y algunas danzas populares, todo rescatado por los años treinta; algún teatro universal contemporáneo y teatro norteamericano, llegado del norte, que era lo que mayormente se presentaba. En su intento por la creación de un teatro nacional, la política cultural de la Revolución echó a un lado el teatro universal, ya fuera clásico, burgués o de vanguardia, e intentó trabajar desde un discurso marginado que reclamaba nuevas formas y contenidos. Se intenta rescatar el acervo aborigen a través de los nombres indígenas que adoptarán los grupos y en el uso de los bailes, la música y todo el folklore nacional como base contextual. Este "nuevo teatro" contará mayormente con gente joven que se entusiasma con los cambios ideológicos que se suscitan en su país.

El teatro que va naciendo es claramente didáctico, poniéndose de moda el sociodrama en un intento por resolver los problemas nacionales desde el trabajo teatral (en las comunidades, por ejemplo). El pueblo completo hace teatro: obreros, mujeres, campesinos, soldados, etc.; de ahí que el nuevo movimiento sea de aficionados, con actores que carecen de adiestramiento. Paulatinamente se va creando un teatro popular generalizado. Los organismos oficiales auspician los grupos, sobre todo a los jóvenes, y los estimula a participar, ya sea como teatristas o espectadores. Esta ayuda, obviamente, impulsa a los grupos al trabajo de apoyo y a no producir teatro que se aparte de la línea oficial.

Al triunfar la Revolución hay un salto de la ausencia de un movimiento teatral a la existencia de cientos de grupos histriónicos antes de finalizar 1979. Este teatro masivo, improvisado, mayormente de testimonio, se funda casi íntegramente en el método de creación colectiva —investigan el tema que les interesa, en general históricos o sobre las dificultades en los sectores comunitarios. En ocasiones cuentan con la participación activa de los miembros de las comunidades con las que trabajan. Además de teatro de creación colectiva, desarrollan una recopilación de relatos para el repertorio de cuentos dramatizados; danza-teatro, canciones dramatizadas (o comentarios musicalizados) entre muchas otras búsquedas. Algunos de los grupos más reconocidos y estables como el Teatro de Cámara, inician experimentaciones.

La mayor parte de estos núcleos surgen de manifestaciones espontáneas o estimulados por los grupos y teatristas que llegan del exterior, atraídos por el triunfo revolucionario.

Entre los conjuntos más destacados de este periodo, algunos de los cuales salieron al extranjero en los intercambios realizados por Nicaragua, figuran:

1. Taller de Teatro Justo Rufino Garay (1979).— Lo fundó, al llegar desde México, Lucero Millán. Se trata de un expresión militante, pero el grupo se propone a hacer buen teatro intentando de paso cambiar la calidad de vida. Funcionó como un taller para formar actores, generando de esa función su tipo de trabajo. Hacen creación colectiva, pero presentan también teatro de autor, en espacios diversos —grandes, abiertos (plantaciones, por ejemplo), rural, urbano, en sala,

etc.—. Fue el grupo más reconocido y premiado del país durante el periodo revolucionario. Salieron al exterior a participar en festivales y ya en 1986 realizaron una gira por Europa. Entre sus proyectos dramáticos presentaron *La virgen que suda* (1983) que mediante la farsa y el simbolismo sirve para desenmascarar los subterfugios de los anti-sandinistas para desprestigiar la Revolución. En una iglesia se congela un santo de yeso, que luego se pone cerca de las velas para insinuar un milagro como protesta por la desviación del país hacia el "mal camino", gracias a la Revolución. Los responsables van a la cárcel al ser descubiertos. *La cosecha* está basada en *Las malangas*, del cubano Rómulo Laredo (que a su vez toma la fábula *El paso de las aceitunas*, de Lope de Rueda). Se aplica a la vida campesina de la nueva Nicaragua, en la que los campesinos especulan con los precios sin aún haber sembrado. Otros trabajos suyos son *Sketch urbano* y *A golpes de corazón* (1986).

2. Nixtayolero (1979).— Es uno de los grupos más conocidos y representativos de la nueva época revolucionaria. Nació en el interior del país bajo la dirección de Alán Bolt. Se origina desde el Departamento de Teatro de Matagalpa con el apoyo de un organismo relacionado con la Reforma Agraria (es un grupo designado por el gobierno con el propósito de hacer teatro didáctico rural relacionado con los problemas de estas zonas, de ahí que sus obras presenten situaciones inmediatas). En 1983 se separan del Ministerio de Cultura y se convierten en cooperativa. Tienen conciencia de la responsabilidad de forjar un teatro nacional nicaragüense, por lo que parten del pueblo, tanto en la relación que establecen con ellos para realizar su trabajo, como en el uso de lo folklórico —como en *César Fonseca Amador*—, cuya base es la preservación de lo popular especialmente la música y la danza. Estos elementos —música y baile— se unen a las máscaras para darle personalidad a sus montajes. Trabajan con creación colectiva o con obras de su director, Alán Bolt. De este último se puede mencionar *Bananas Republic*, uno de los pocos espectáculos de estos años en que la forma supera el contenido. En la obra se cuenta la historia de la Revolución de Nicaragua, incluyendo héroes como Sandino, pero sin

que la historia supere el espectáculo. Se vale de la técnica circense hasta el último detalle, añadiéndole juegos infantiles, lo que logra que la obra (que termina en baile con el público) resulte amena a la audiencia.

Tal vez el trabajo más conocido, dentro y fuera del teatro nicaragüense, del grupo Nixtayolero sea *¡Ojo al Cristo!* (1983). Con base en la leyenda rural se exhiben los nuevos problemas del campo nicaragüense y partiendo de la técnica onírica pretende mostrar, con datos históricos de todo el siglo, por qué todos deben apoyar la Revolución. La obra resulta, sin embargo, muy hablada y propagandística, con un deficiente tratamiento estético (errores de construcción, debilidad del diálogo, etc.). Otro trabajo de interés fue *La danza de los zopilotes* (1981).

3. Teyocoyani.— Fundado poco después del triunfo de la Revolución, se originó en la ciudad de León, dirigido por Filiberto Rodríguez. Sus integrantes se incorporan a comunidades campesinas para trabajar con sus problemas o para mostrar de un modo didáctico lo nuevo que debe aprender el campesino (y ellos mismos son campesinos). Intentan recuperar la tradición, por lo que investigan las leyendas, creencias populares y notas folklóricas del mundo campesino. Para acercar más su teatro al pueblo muchas veces lo presentan como grandes fiestas populares en espacios amplios o abiertos. Otros eventos de creación colectiva son *La mota blanca*, sobre la tenencia y distribución de tierras o *Juan y su mundo* (1987), la cual presentan fuera del país.
4. Teatro Experimental Cervantes.— Son de Managua y trabajan con base en la creación colectiva. Su obra más conocida es *El gran show o recordando el futuro* en el que alertan del peligro de una invasión en Nicaragua, a través de un concurso de películas en Hollywood. Es ingeniosa en la técnica general, pero el fondo termina siendo admonitorio.
5. El Teatro Político Bertolt Brecht.— También es de creacion colectiva; presentaban contenidos que apoyaban su apelativo de "político" como *Destino manifiesto*, de 1987.

En 1980 nació el Teatro Profesional de Managua, tras la llegada de Jaime Alberdi, el importante director que lo fundó. Más tarde se convierte en Teatro de Cámara, pero la calidad de la dirección y el tipo de espectáculo se mantienen. Alberdi es-

cribe obras experimentales, las cuales presenta con su grupo, entre ellas *La vecina, El premio* y *La visita.* Entre 1980 y 1987 dirige doce obras, ya dentro del Teatro Experimental de Managua.

De la Capital también es el grupo Xipaltomac, de quien se recuerdan sus creaciones *Las relaciones familiares son algo importante* (1981) y *Las milicias populares, una prioridad de nuestro proceso*, ambas de apoyo al periodo de transición del Sandinismo revolucionario. Interesantes resultan los trabajos del grupo Xilonem, el que se vale de danzas antiguas como La Gigantona (de la colonia) y muñecos gigantes para realizar sus obras. Aunque son un grupo de escuela superior, sus trabajos han rebasado el teatro escolar para convertirse en uno de los conjuntos más deleitables y representados del país. Su *Martina Revolucionaria* enfrenta los prejuicios hacia la mujer y el machismo craso, pero presentado con humor y variados recursos teatrales. Sol de Libertad habla de las intervenciones extranjeras, de la oligarquía y la burguesía que había en el país en *Halcones fueron, halcones son. . . así es el son,* otra creación colectiva. Frente Sur, el cual también dirigió Alan Bolt, presentó *Historia de una decisión* que cuenta los orígenes del Frente Sandinista de Liberación Nacional en Rivas. Otros grupos menores, pero de muchas representaciones fueron el Teatro Estudio El Güegüense, el grupo FANICA (1983), el grupo Rigoberto López Pérez —*El ayer y el hoy*, que contrasta la reacción de los guardias somocistas y la nueva guardia sandinista ante una protesta estudiantil—. El grupo Robacasas abordó temas como la defensa nacional o la indisciplina laboral en *Defensa y producción* y el Grupo Leonel Rugama describe el periodo de la dictadura en *Tiempos* así como en *¡Qué cuarenta días con sus cuarenta noches!* FANATEX, sito en la Fábrica Nacional de Textiles es dirigido por José Nogoa. Es teatro obrero, apegado a las realidades contemporáneas del país.

Los colectivos Niquinohomo —que representa *El Güegüense* en la época revolucionaria— y La Comedia Nacional, que ya existía, continúan su labor durante los años de gobierno sandinista. La Comedia, el grupo más antiguo del país, que dirige Socorro Bonilla, establece su sede en el Teatro Rubén Darío. Se constituye por doce actores unidos desde 1976, que trabajan en otras áreas para la sobrevivencia, pero se reúnen cada sábado a hacer

teatro (el único día). Reunieron una de las mejores y más amplias bibliotecas del país, lo que les ha permitido presentar un repertorio variado para el heterogéneo público que los frecuenta. De hacer teatro universitario, en la Revolución pasan a participar en la cruzada de alfabetización. En estos años hicieron teatro didáctico de apoyo a la Revolución. En 1985 se inicia la Compañía Nacional de Nicaragua. Estos grupos disminuyen o desaparecen en 1986 por la economía y el ímpetu contrarrevolucionario que obliga a usar los recursos humanos en diferentes posiciones.

Del interior importa recordar el grupo Compita Sandro, de teatro misquito que hace danzas teatralizadas, y el de Bluefield (zona costera diferente al resto del país); a pesar de que hacen un teatro distinto, se unen al esfuerzo de hacer trabajos alusivos al nuevo orden histórico nicaragüense.

Existen varios grupos de teatro infantil, entre ellos El Chipote y el Taller de Títeres; todos mezclan lo social con lo infantil.

Queda demostrado que el teatro del periodo sandinista fue uno didáctico, a veces ingenuo en sus planteamientos propagandísticos; trabajado mediante la creación colectiva y cimentado en los grupos, echando casi totalmente a un lado a los dramaturgos individuales.

Temas y motivos

Como pocas son las obras, pocos son los temas que se desarrollan durante estos veinte años en Nicaragua, e igual que la historia del país en este periodo, los podemos dividir en dos épocas: los del periodo somocista y los del periodo sandinista. De 1967 a 1979 —dentro de lo poco que se produce— la mayoría de los temas giran en torno a la vida burguesa. Recordemos que el periodo comienza con la presentación de *La puerta*, de Rolando Steiner, que trabaja con la incomunicación de la pareja. Steiner continúa la temática femenina en *La mujer deshabitada* que publicó en 1970. Octavio Robleto se burla de la mujer burguesa en *Doña Ana no está aquí*. El tema del juego teatral entre la verdad y la fantasía lo presenta Alberto Icaza a través de su pieza *Asesinato frustrado*. La vida del bardo Rubén Darío le sirve a Rolando Steiner para armar otra obra novelada en *La agonía del poeta*. No

obstante, las ideas disidentes comienzan su camino ascendente en 1970 con la pieza *¡Que honorable familia!* de Roberto Sánchez, induciendo desde ese momento la protesta y la toma de conciencia, lo que atrajo la censura de la representación entre otras consecuencias políticas. Los grupos hacían obras extranjeras, que en su mayoría tratan temas universales, hasta que a medida que se acercaba la caída del gobierno somocista, se fueron acercando más a la creación colectiva, basada en la realidad.

A partir de 1979, el ascenso de la Revolución Sandinista altera toda la estructura política, social y vital del nicaragüense y el teatro va a ser uno de los mayores apoyos a la transformación. Los autores individuales desaparecen casi en su totalidad, para dar paso a los grupos, los que trabajan a favor de la ideología vigente o con censura retroactiva a los desmanes del gobierno anterior. Así, vemos que la mayor parte de los temas abordados tendrán que ver con el nuevo sistema político: es decir con la historia inmediata. La vida en ese nuevo contexto revolucionario la presenta *La virgen que suda* del Grupo Justo Rufino Garay y *¡Ojo al Cristo!* del Grupo Nixtayolero, que atiende las adversidades a las que se enfrenta la Revolución entre el pueblo mismo. En esa línea también aparecen los nuevos problemas laborales que plantea *Defensa y producción*, del Grupo Robacasas. Las nuevas relaciones familiares, incluyendo las de parejas, quedan expuestas en *Las milicias, una prioridad de nuestro proceso*, del Grupo Xipoltomac o *Las relaciones familiares son algo importante* del mismo grupo. La nueva situación de la mujer y la renuencia masculina al cambio, la mujer en la milicia, el feminismo y el machismo se barajan en *Martina Revolucionaria*, del Grupo Xilonem. *Farsas campesinas*, de Alán Bolt o *La cosecha*, del grupo Justo Rufino Garay se internan en los problemas del campesino. Pero también se trabaja con la educación, la salud y la preparación popular para cualquier invasión extranjera.

Son abundantes los trabajos alusivos a la lucha revolucionaria durante los dos periodos somocistas: la represión que vivió el pueblo nicaragüense, las interminables intervenciones extranjeras. *La noche de Viwili* de Roberto Steiner trabaja con las condiciones de los nicaragüenses al ocurrir la muerte de Sandino; *Tiempos* del Grupo Leonel Ruguera retrata los años de represión dictatorial. *Halcones fueron. . . halcones son. . . así es el son*, del

Grupo Sol de Libertad, retiene temáticamente la misma época (y la extiende en el tiempo) a través de la marcada estratificación social y sus consecuencias. Frente Sur indaga los orígenes del FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional) en *Historia de una decisión*. La historia nacional vuelve a aparecer en *El ayer y hoy* del Grupo Rigoberto López Pérez, tema que recoge de forma satírica dentro de una densa técnica escénica Alan Bolt en su *Banana Republic*. Todos los grupos trabajan el tema de la leyenda y el folklore nacional, pero no de forma independiente, sino aplicándolos a través del simbolismo o del uso de sus técnicas a la ideología contextual que los circunda en ese momento.

El único que gesta "temas civiles" en estos años es Jaime Alberdi, quien escribe una serie de obras experimentales como *La vecina* o *El noviazgo*, en las que teje motivos ajenos al fragor revolucionario o al nuevo sistema vital. En 1984 organiza estas obras en un volumen conocido como *Siete obras experimentales*.

Festivales

En el periodo prerrevolucionario cuando el teatro que se hacía en Nicaragua era totalmente burgués —culto— y extranjero, hubo ausencia de festivales. En una época en la que todo el mundo latinoamericano se comunicaba a través de estas citas, ya fuese nacional o internacionalmente, en Nicaragua había poco teatro y reinaba el aislamiento. De estos años es el Festival de Boaco llevado a cabo por el Grupo Experimental de Boaco de 1972 a 1974. Partiendo de 1979, en cambio, con el auge del teatro de grupo y el apoyo estatal a este arte, los festivales proliferan. Entre 1980 y 1983 se celebran cuatro muestras nacionales (con infinidad de grupos) en las que participan algunos invitados internacionales (en la Segunda se presentaron grupos de las comunidades de misquitos y sunos). Los foros que se hacían al final de los espectáculos en los que intervenían estos invitados se convertían en talleres para los grupos.

En 1984 se descontinúan las muestras nacionales, pero gracias a la promoción de la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura se inicia el Festival Nacional de Teatro de Managua, con la asistencia de grupos nicaragüenses y conjuntos invitados

del exterior. Estos festivales se extienden hasta 1987. En 1983 Nicaragua es sede del Tercer Encuentro de Teatristas de América Latina y El Caribe, actividad que aunque no es un festival, celebra talleres, conferencias y seminarios ofrecidos por los más reconocidos teatristas de nuestro hemisferio.

Escuelas, talleres, espacios teatrales

En 1955 nació la primera escuela de teatro en Nicaragua, la Escuela Nacional de Bellas Artes, que aunque recogía variadas disciplinas artísticas se destacaba en teatro por tener todos los grupos y actores enseñando o estudiando allí. Por los años sesenta, su grupo escénico El Teatro Experimental, fue uno de los más importantes. A mediados de la década se fundó la Academia Teatral Rubén Darío, con mucho éxito por presentar trabajos diferentes. De hecho, fueron ellos los primeros que hicieron creación colectiva en Nicaragua, con la obra *Nosotros*, en 1965. Decayeron por la artificiosidad que se creó entre los miembros de la escuela. Ya en el periodo revolucionario surgió una Escuela Nacional de Teatro, dependiente del Ministerio de Cultura, pero como no hubo buenos resultados se cerró a mediados de los años ochenta. Los actores aprendían, entonces, de talleres y foros que se realizaban en las muestras y festivales, además de los seminarios y talleres que ofrecían los grupos latinoamericanos que visitaban la zona —que fueron los mejores—. Esto permitía un progreso técnico, pero la escasez de materiales impedía elevar la calidad de los montajes. La única escuela que se conservó por estos años fue la Escuela Nacional de Danza.

El taller de actuación Justo Rufino Garay, además de ser un grupo reconocido por sus montajes fue un verdadero taller de actores en el que se prepararon muchos de los teatristas de esos años. Otro taller que surgió casi como sustituto de la fallida Escuela de Teatro fue el Centro de Capacitación y Taller Nacional de Teatro de Matagalpa. Ahí se adiestraban los instructores de distintas áreas; los grupos de todo tipo. Los seminarios y talleres eran continuos y recibían ayuda de los grupos extranjeros que pasaban por el país. Pero la falta de rigor en el aprendizaje,

desarrolló actores y teatristas que nunca pasaron de ser aficionados.

Los espacios teatrales nunca han sido abundantes en Nicaragua ni antes ni después de la Revolución, a pesar de que a fines de siglo ya había teatros en Managua y todas las ciudades importantes del país. El Teatro de Variedades es de los más recordados de los de principios del siglo XX pero un terremoto lo destruyó en 1931. De la época de la dictadura pre-revolucionaria la infraestructura teatral más memorable es el Teatro Nacional Rubén Darío, que se conservó después de la Revolución con el nombre de Teatro Popular Rubén Darío. De los sesenta también es el Teatro Aguerri y de los setenta el Teatro González. Un teatro de muchos años que siempre se mantuvo fue el Teatrito de la Escuela de Bellas Artes. Después de la Revolución se usaron las ruinas del Gran Hotel para hacer teatro. La nueva sala-laboratorio del Taller Justo Rufino Garay servía para sus montajes y para otros grupos. Desde los setenta existieron pequeñas salas que los grupos adaptaron y conservaron después de la Revolución. Unidos al Teatro Rubén Darío están el Teatro Experimental Munguía (pequeña sala en el teatro principal), la sala del Teatro de Cámara y la del Teatro Experimental de Managua. El auditorio del Cuerpo de Bomberos y todas las escuelas sirvieron de espacios teatrales para la avalancha de grupos surgidos después de 1979; pero los espacios abiertos y los grandes lugares de trabajo fueron la solución ideal al nuevo teatro de masas.

Organizaciones e instituciones

Antes de la Revolución Sandinista no había organizaciones de teatristas ni instituciones gubernamentales dedicadas únicamente al teatro. Tras la Revolución surgieron innumerables instituciones de apoyo (de hecho, todos los organismos gubernamentales lo hacían) y algunas asociaciones de teatristas, por ejemplo, la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura, a la que pertenecían los grupos de teatro más prestigiosos; la Unión de Artistas de Teatro y la Federación de Talleres de Arte Popular (éste con trabajos didácticos —prácticos— sobre la guerra que libraba Nicaragua). Entre las instituciones, la más importan-

te para el teatro fue el Ministerio de Cultura que tenía un Departamento de Teatro de donde salían los Centros Populares de Cultura, todos con grupos teatrales. De importancia fueron el Movimiento de Expresión Campesina Artística Teatral (MECATE) que tenía grupos teatrales y musicales, la Dirección de Enseñanza Artística, la Comisión Nacional de Cultura de la Juventud Sandinista 15 de Julio, la Secretaría Ejecutiva de la Unión de Artistas de Teatro y las Brigadas Culturales, iniciadas en 1980. La Brigada de Salvación del Canto, que incluía la Asociación Nacional de Artistas Populares, estuvo relacionada también con el teatro, así como los Centros Populares de Cultura, cuyo propósito era promover las manifestaciones teatrales del pueblo.

Premios

El único premio teatral existente en Nicaragua desde los años sesenta es el Güegüense de Oro, cuya creación promovió e impulsó desde la prensa el dramaturgo Rolando Steiner. Pero el premio es solamente para los mejores montajes teatrales, lo que deja al descubierto a los dramaturgos y los actores, situación que empeoró durante los años del Sandinismo, ya que las pocas veces que había premiaciones eran para los conjuntos en su totalidad. De todos modos, el Güegüense de Oro es un honor que la prensa otorga cada año a los grandes directores.

Revistas

El teatro no fue suficientemente importante en Nicaragua o no tuvo fuerza de movimiento como para tener una revista en los años setenta. Ya en la etapa Sandinista, la escasez de papel y la inminencia de otras labores de apoyo al nuevo sistema impidieron el surgimiento de una revista dedicada solamente al teatro. Sí se escribió mucho sobre teatro en la prensa nacional y en otras publicaciones de cultura y literatura, especialmente en *Ventana*, que pertenecía a la ASTC y se publicaba semanalmente.

Conclusiones

Desde los años sesenta el teatro nicaragüense salió a la búsqueda de un lenguaje propio que recuperara la esencia y el vuelo logrado en la década del treinta. En el periodo somocista no hubo impulso alguno para el teatro nacional, por lo que escasearon los dramaturgos y las puestas nacionales. La poca tradición teatral heredada de décadas anteriores continuaron su ritmo, presentando un teatro esporádico y por lo regular extranjero, para las clases elevadas: "burgueses" y oligarcas.

Una vez triunfó la Revolución Sandinista, el teatro se convirtió en uno de sus más fieles sostenes. A partir de 1979 surgió espontáneamente un gran movimiento escénico nacional de raíces populares. El discurso teatral se transformó de la pieza burguesa al teatro popular, mayormente de creación colectiva. Los pocos dramaturgos que había desaparecieron de escena dando paso al teatro colectivo de raíz folklórica popular, aunque de vez en cuando esos autores escriban una que otra obra; o directores como Alberdi y Bolt escriban obras individuales para sus grupos). El movimiento general es aficionado, ya que casi ninguno de los teatristas se profesionaliza, y además, los cientos de grupos que surgen son improvisados y de vida efímera. Hablamos de un teatro de testimonio, revolucionario, sumamente político y didáctico que apoya incondicionalmente el proceso político que vive el país, por ello cediendo a la estética un segundo plano. La guerra y los problemas de la nueva Nicaragua están por encima del teatro.

Muchos fueron los problemas que enfrentó el teatro sandinista. La falta de materiales para los montajes (y hasta de textos para hacer una selección) la falta de tiempo para elevar la calidad de los espectáculos y llevar a los artistas a la profesionalización y, por último, los cambios drásticos en la vida política del país fueron factores que permearon el nuevo movimiento teatral nica. En 1984 ya los mismos teatristas veían que la función de propaganda que cumplía el teatro debía superarse para iniciar un teatro de calidad. Pero en 1986 la situación empeoró con la agudización de la crisis económica nacional y el recrudecimiento de la lucha de los contrarrevolucionarios. Se redujo entonces la ayuda gubernamental al teatro, así como el personal, ya que todo

el mundo acudió a puestos de trabajo donde los necesitaban. En 1987 pese a la precariedad, aún continuó vigente el movimiento, con muchos grupos, muchas presentaciones y frecuentes visitas de grupos y teatristas internacionales.

[Al cesar el gobierno revolucionario sandinista, en 1989 el movimiento teatral nica sufrió un rudo golpe, ya que el estímulo y apoyo económico provenía de las instituciones gubernamentales. Habrá que esperar unos años más para ver los resultados de la evolución del movimiento escénico nicaragüense, ya dentro de un nuevo sistema de gobierno y de vida, completamente diferente al anterior.]

Si a fines de los años ochenta nos preguntamos si existe un teatro nicaragüense, diríamos que apenas, ya que los drásticos cambios históricos han cortado todas las corrientes que propiciaban su desarrollo y configuración.

Panamá

Por ser un país que aún cuenta con un sinnúmero de grupos indígenas, Panamá ha conservado algunas de las danzas tradicionales prehispánicas de estas tribus, así como rituales parateatrales surgidos de la fusión con las culturas española y negra. (*Drama de los Reyes Magos* o los Juegos de Moros y Cristianos, por ejemplo.) Las expresiones dramático-dancísticas y rituales de las tribus Kunas, así como las celebraciones de los negros congos de la zona atlántica han llegado hasta hoy. Hubo también teatro religioso colonial y expresiones de danza histórico-religiosa (*Noche del Fuego, Danza del Diablo*).

En 1809 se escribió la primera obra de autor panameño, *La política del mundo,* de apoyo a los españoles. A mediados de siglo se estrenó un teatro y ya hubo grupos aficionados. Siendo Panamá un país de tránsito desde el siglo XIX, todas las compañías extranjeras que viajaban a América, incluso la de Sara Bernhart, se detenían en su paso por el país. El teatro de fines de siglo era de raigambre española pero con muchas manifestaciones salidas de plumas panameñas.

Con el fracaso del intento francés de construir el Canal, la tardía independencia del país (1903) y la construcción final del

Teatro de calle. Oveja Negra.

Canal y su Zona por los norteamericanos, se crea una nueva sociedad en Panamá, con otro estilo de vida. La euforia económica atrajo compañías de danza, de zarzuela, de ópera y de teatro de todas partes del mundo durante los años treinta. Sin embargo, siempre fue teatro para la élite. Con la Depresión menguó la presentación de estas compañías.

Como todos los aspectos de la cultura, el teatro se inició tardíamente en Panamá. El que esta expresión se haya retrasado en su aparición obedece a la presencia constante de compañías extranjeras, a la influencia del teatro español y a la aparición del cine en el país en 1915, situación que acabó con el público y con las pocas salas teatrales, pues casi todas, incluyendo, bárbaramente, el Teatro Nacional, fueron remodeladas para espacios de cine. No obstante, a fines de los años veinte regresa al país Rogelio Sinán (1904) un narrador y director que se convierte en promotor y animador teatral. De hecho, lo más importante que ocurre en la década del treinta es la presentación de su farsa musical infantil *La cucarachita Mandinga* (1937) —con música de Gonzalo Brenes— primera obra moderna del país con la que nace el verdadero teatro panameño, ya que recoge la historia de Panamá desde un punto de vista crítico que incluye una denuncia contra los norteamericanos por su colonialismo.

De la década de los cuarenta se puede destacar la figura de Anita Villalaz, quien estuvo al frente de la actividad teatral en el país, ya que desde su compañía ejercía como actriz, profesora y animadora general del teatro. Como ella, sobresalieron Rogelio Sinán, quien continuó promoviendo el teatro, así como el padre Ramón María Condómines, quien comenzó a hacer un teatro religioso sobre la Pasión, que atrajo mucho público. El teatro moderno europeo o norteamericano de estos años no se conoció, así que las pocas presentaciones panameñas que había continuaron bajo el estigma del teatro español. El giro en la escena panameña se dio en la década de los cincuenta cuando por fin se conoció y adoptó la vanguardia europea y norteamericana, a la vez que se creó un incipiente movimiento teatral. Surgieron grupos como el CATI (Cooperativa Artística Teatral Istmeña) que montaba a Pirandello y a Alejandro Casona. El Padre Condómines fundó su Teatro Experimental de Panamá y montó los Misterios de la Pasión, siempre con gran público. Se presentó teatro de Tennessee Williams, se conoció y acogió el método de Stanislavski, se ensayó con el teatro arena y se inició la costumbre del ensayo general con escenografía, así como el teatro como acto de trabajo colectivo de igual importancia para todos.

Por entonces se inicia el Teatro Universitario a cargo de José Díaz, quien prepara a la gente que será importante por los años

setenta. También el teatro infantil cobra importancia bajo la dirección de Dora Mckay, quien estudia en México y llega hasta el Teatro Nacional con sus niños. En 1956 el Premio Miró, un galardón nacional para la literatura, agrega un premio al teatro, el cual obtiene ese año (como muchas otras veces en el futuro) Ernesto Endara. En el interior —Veragua— Mario Riera Pinilla se encarga de presentar teatro social (iniciándolo en el país) en obras como *La montaña encendida* —sobre el latifundismo rural— o *La muerte va por dentro* sobre el éxodo campesino. En la Capital Rogelio Sinán continúa presentando sus temas infantiles; Renato Azores defiende los valores sociales y José de Jesús Martínez crea un teatro profundo de tema existencialista —*La mentira*—. Luego de toda esta actividad progresista se inicia la década con el quincuagésimo aniversario del Teatro Nacional, el cual se celebra con la presentación de la Compañía de Anita Villalaz.

Entramos a los años sesenta con una serie de influencias técnicas y estilísticas que llegan de lugares diversos. Los juegos pirandellianos iniciados en la década anterior se continúan (el teatro dentro del teatro y la confrontación al público, sobre todo); Brecht entra con fuerza, sobre todo en los dramaturgos y grupos de los setenta —Raúl Leis, por ejemplo— gracias a Jarl Babot; la incoherencia y el caos del teatro del absurdo se intentan en algunas obras de José de Jesús Martínez, quien también trabaja con teatro de la crueldad y el ritual de Genet; las técnicas circenses así como la comedia crítica las trabajan Leis y algunos grupos; y finalmente, las teorías de Eugenio Barba son adoptadas por el Grupo Oveja Negra, dirigido por Iliana Solís, quien ha trabajado en busca de las raíces populares del teatro panameño y las ha integrado. A partir de 1981 es el teatro de Broadway (la comedia musical) y todo el teatro comercial extranjero —comedia ligera— el que invadirá tanto las salas como la forma de hacer teatro en el país.

. . . . . .

Temprano en los sesenta Miguel Moreno inició el Teatro Estudiantil Panameño, a la vez que fundó el Teatro Club desde donde introduce en Panamá el teatro del absurdo —la vanguardia— con *Esperando a Godot* (1961); hoy continúa su labor con

jóvenes estudiantes. Por los mismos años los grupos existentes como el Teatro Experimental de Panamá, presentaron a Ionesco y otro teatro del absurdo; de paso surgió una serie de grupos que presentaban teatro moderno: el Teatro de Bolsillo del Bohío Agewood, Teatro Universitario el Búho, etc. También se inició el Teatro el Círculo (1961) empresa-club de línea comercial refinada (sus miembros eran de clase alta) que siempre tuvo mucho público. Sin embargo, las obras que se presentaban no reflejaban la contextualidad panameña.

Entre 1967 y 1970 el teatro panameño decae: la actividad es mínima. Se suspenden las temporadas de verano: ya no existe ningún apoyo oficial. El teatro era dominado por el Padre Condómines y su grupo Teatro Experimental Panameño, que presenta teatro de reestreno, pero el Padre muere por estos años dejando trunca su actividad. Los otros grupos que funcionan son el Teatro Estudiantil Panameño y el Teatro Club, dirigidos por Manuel Moreno; el Teatro el Círculo, que por su estilo siempre mantuvo un público elitista, y el Círculo de Arte Dramático de Panamá, dirigido por José Avila quien es el único que presenta teatro panameño —sus propias obras—. Con la muerte del Padre Condómines, la salida del país de José Díaz (formador de actores), la ausencia casi total de dramaturgos y el éxodo de los actores a la televisión, la escena queda casi desierta. A esto hay que añadir que el país vivía momentos de incertidumbre y cambios. En 1964 había habido un enfrentamiento de jóvenes panameños con los Estados Unidos por reclamar la desocupación del Canal. Con las muertes, el caos y la represión posterior florece el nacionalismo. Esta corriente culmina en 1967 con la petición que hace el pueblo panameño a Estados Unidos de una renegociación al Tratado de 1903 y el golpe militar que se le da al gobierno oligárquico de Arnulfo Arias al año siguiente. Al ascender al poder el General Omar Torrijos se intenta un acercamiento popular que abarca todos los campos de la cultura. El teatro también recibe su dosis de popularización y renace desde 1970 para alcanzar su mejor momento a lo largo de la década.

1970-1978

En estos años es cuando más cerca de un movimiento teatral se encuentra la escena panameña, ya que el gobierno, la Univer-

sidad y los mismos aficionados proveen un ambiente de entronque con el dinamismo escénico latinoamericano. Se crea un "movimiento" inestable, pero funcional. Los que hacían teatro desde las décadas anteriores lo continúan, pero se enfrentan a la nueva corriente de los jóvenes que han llegado del extranjero imbuidos de nuevas ideas y con un profundo sentimiento social. Se crean grupos y surgen algunos nuevos dramaturgos que se unen a José Avila y José de Jesús Martínez, los únicos que producían teatro en la década anterior.

Grupos

Tal vez la manifestación más importante y más estable del teatro panameño de esta promoción se dio a través del teatro universitario, el cual había tenido su origen en los cincuenta. Por esos años muchos extranjeros contribuyeron al teatro universitario; por ejemplo, Frank McMillan, de la Universidad de Yale, llegó a dirigir una obra y a formar un grupo teatral. Su labor sirvió como punto de partida para la creación posterior del Departamento de Teatro y para la continuidad de las escenificaciones de teatro universitario. Enseguida se contrató a José Díaz para dirigir el Teatro Universitario y dictar cursos de teatro. De allí salió la generación de Jarl Babot (quien fundó el Teatro Universitario el Búho en 1963). Se organizó entonces la Compañía de Teatro, se incluyó el teatro en el Premio Miró y muchos de los estudiantes salieron al extranjero a estudiar arte dramático.

En 1968, a raíz del golpe militar, se creó el Departamento de Expresiones Artísticas de la Universidad de Panamá (DEXA) —el cual dirigió Aurea Torrijos— con el propósito de ofrecer experiencias en danza, música y artes plásticas a los universitarios. Dos años más tarde se contrató a Roberto McKay para organizar y dirigir un grupo, que se llamó luego Teatro Taller Universitario (1970). Los profundos conocimientos de McKay lo llevaron a organizar un cuadro balanceado y en tres años montó una gran cantidad de obras panameñas, latinoamericanas y europeas, acostumbrando al público estudiantil a un buen teatro. En 1971, el mismo McKay fundó —y por tres años dirigió—

el que será el grupo más importante de estos años, Los Trashumantes, que funcionó hasta 1975 subsidiado por el Ministerio de Educación. Con una filosofía diferente a la del Taller, este conjunto se propuso hacer teatro popular para presentarlo a un público también popular. Se trataba de un teatro crítico, para el pueblo, que iba por comunidades, todo con la anuencia del Rector Rómulo Escobar. Se preocuparon, sobre todo, por difundir en el país la idea de rescatar el Canal. Sus temas eran nacionales y críticos. El sistema que utilizaban era el mismo del teatro social latinoamericano de estos años: adopción de técnicas de teatro de calle y nuevas fórmulas populares, creación colectiva e improvisación para la confección del texto (es el primer grupo que lo hace en Panamá) y foros después de la presentación. Una vez se puso en funcionamiento, McKay le pasó el mando a Manuel de la Rosa, quien lo dirigió (ya con teatro de autor) durante los años en que fueron a diferentes festivales en Latinoamérica y Estados Unidos.

Otro grupo que salió del Teatro Taller fue Los Mosqueteros, que dirigió Ricardo Gutiérrez. Se usó el mismo método que en los Trashumantes, pero el propósito fue un poco diferente: se pretendía adaptar obras a la actualidad panameña para criticar. También salieron al extranjero. El Búho fue otro colectivo de los formados en la Universidad por estos años; lo dirige Jarl Babot. Presentan teatro clásico, norteamericano moderno y a Brecht. También de la Universidad salió el Grupo Círculo de Arte Dramático de José Avila y se organizó una compañía de teatro infantil que iba a distintos lugares, dirigida por Eduardo Bassili. Hacían cuentos infantiles teatralizados y adaptaciones de obras de adultos como *El círculo de tiza caucasiano.* Luego lo dirigió Vielka Vázquez, quien hacía teatro de niños para niños. Y es justamente todo este teatro universitario el que recorre el interior del país. Estos conjuntos, unidos a otros que se fueron creando en la Universidad, constituyeron la vanguardia teatral de Panamá.

Mientras McKay dirige el Teatro Universitario, hay coherencia y continuidad, pero se pierde con su partida en 1974. Ese año Jarl Babot regresa de estudiar en Moscú y se hace cargo del Taller los Trashumantes, que luego se desintegra; pero se unen otra vez en 1975, dirigidos esta vez por Manuel de la Rosa,

quien monta *Textos y pretextos*, collage sobre Rubén Darío y otros literatos.

Paralelamente, en el interior, el Centro Regional Universitario de Veragua hace teatro también, lo mismo que el Teatro Ensayo (USMA) de la Universidad Santa María la Antigua. Usan técnicas del Living Theatre y la creación colectiva. En 1969 presentan, por ejemplo, *Breve reseña histórica de lo que pasó en el Polo Norte*.

Durante estos años en el Teatro Universitario se presentaron obras panameñas y latinoamericanas logrando un mayor acercamiento a Latinoamérica gracias a la visita de grupos que presentaban sus obras y realizaban talleres; la salida de grupos panameños a festivales latinoamericanos y la realización de festivales panameños donde se presentaban grupos y obras nacionales, así como de todo el hemisferio. El resultado es la formación amplia de gente nueva en el teatro panameño.

La actividad teatral universitaria estimula el surgimiento de nuevos grupos independientes que se unen a los ya existentes para ampliar el interés por la escena. En 1970 aparece el Teatro Libre, que gusta de montar teatro norteamericano. El Teatro Popular Panameño surge en 1975, dirigido por la peruana Lorena Duval, y en 1976 nació la Junta Teatral Victoriano, grupo importante y de calidad que se convirtió en la vanguardia teatral por muchos años, gracias a la experimentación. En 1978 empieza a funcionar el Espacio Cero, dirigido por Roberto McKay; El Búho, de Babot y otros grupos de décadas anteriores continúan su labor.

El Teatro Escolar, se mantuvo en manos de Miguel Moreno, quien aún hoy sigue haciendo malabarismos para representar desde el Teatro Estudiantil Panameño (1967), y el Teatro Club de Panamá, ambos fundados y dirigidos por él. Se puso de moda también el teatro de la calle, pero no hubo muchos grupos. La persona que más lo trabajó fue Edgar Soberón, quien había llegado de Puerto Rico con técnicas nuevas que puso en práctica, por ejemplo, en su obra *Pepita de Marañón* —más bien de sala— con la que logró un Premio Miró. Hizo también teatro de títeres en la calle y teatro campesino en espacios abiertos. En esta misma línea aparecieron grupos que se dedicaron al teatro folklórico como el Teatro Popular Kuna Yala, de San Blas. El teatro que

hacen es ingenuo, realizado por las mismas personas de la comunidad, sobre sus costumbres, su historia y los cambios tras la llegada de la civilización. La representación se realiza mediante bailes y coros en su lengua o combinado con el español. *El Leñador* es una de las obras que han escenificado. Srribiri Bensald es otro grupo de tendencia folklórica (significa Trabajo y Pensamiento en las lenguas indígenas de la zona). Entre estos grupos que se arraigan a sus costumbres y leyendas están los constituidos por los negros como Los Congos de Corundú y Tradiciones de mi Raza, ambos de fuerte contenido folklórico. De hecho, estos grupos de teatro popular y folklórico llegaron a realizar encuentros para defender su cultura y denunciar el tratamiento que recibían de los blancos.

Existen tres grupos de teatro infantil, el mejor de ellos, Cataplum, dirigido por Miriam Augusto.

Otras expresiones del teatro panameño en esta época fueron la comercial, seguida mejor que nadie por el Teatro el Círculo, siempre desde un punto de vista elevado; y el teatro oficial que hizo un intento por establecer una Compañía Nacional de Teatro en 1974 desde el INAC. El director fue Roberto McKay, hasta 1976, cuando fracasó el proyecto. Le dio tiempo a montar un teatro equilibrado panameño y extranjero (cinco obras), pero el lapso fue breve para su desarrollo. Teatro en inglés hay en la zona del Canal desde los años cincuenta. Presentan casi todo el teatro de comedias musicales de Broadway en un ambiente norteamericano.

Otros conjuntos de la época fueron Teatro de Bolsillo (1973-1975), El Desván, Teatro Libro, Grupo el Topo (1972-1973), La Mosca, Grupo Galaxia, Esfinge, etc., todos de poca duración.

En nombre del INAC (aunque no lo costea) ha habido personas como Danny Calden y conjuntos como el Grupo Juegos, egresados de la Escuela de Teatro, que han hecho teatro para las comunidades remotas como el Darién o las comunidades indígenas de San Blas. Iban como promotores a hacer talleres y seminarios para preparar gente que quedaba haciendo teatro —a veces como grupos— y a la vez preparaban obras de creación colectiva sobre sus problemas. En San Blas, por ejemplo, el último trabajo fue sobre tradiciones indígenas. Las obras eran al aire libre porque no había locales ni electricidad. Se creó un

movimiento que realizó encuentros comarcales en diferentes zonas.

Es necesario mencionar algunos directores que fueron los que hicieron posible este movimiento inusitado: José Díaz, quien desde el Teatro Universitario de los sesenta formó actores, directores y dramaturgos, y ofreció buenos intentos al público panameño; Roberto McKay, el más tenaz de los directores panameños, con su formación y grupo vanguardista deleitó en sus experimentos, pero fue él también quien inició y estimuló el teatro popular en Panamá desde el grupo Los Trashumantes y otros que formó o dirigió por todos estos años. Jarl Babot y José Avila continuaron dentro de esta línea de hacer buen teatro popular y de algunos dramaturgos panameños, además de montajes de vanguardistas extranjeros. Y Edgar Soberón, quien antes de irse a trabajar a televisión creó un gran entusiasmo por el teatro de calle y espacios abiertos.

Promociones dramatúrgicas

Los dramaturgos en Panamá son contados. Muy pocos se dedican al oficio y algunos provienen de la dirección escénica. Otros son autores de una obra, tras la cual desisten. Por los años sesenta aún existía el recuerdo de Rogelio Sinán, autor de teatro infantil, pero importante por los años treinta. Pero en realidad, en estos años los únicos que escribían eran José de Jesús Martínez, José Avila y Ernesto Endara. Aunque en la década siguiente hay mayor conciencia entre los dramaturgos, continúan siendo pocos y con escasa producción. A los mencionados —que continúan escribiendo— se podría añadir a Raúl Leis, Agustín del Rosario, Eulogio Chong, Alfredo Arango y Manuel de la Rosa. Pero son De Jesús Martínez, Endara y Leis los que intentan conscientemente forjar un teatro de carácter nacional.

José de Jesús Martínez nació en Nicaragua, pero pasó casi toda su vida en Panamá dedicado a los más variados quehaceres: filosofía, matemáticas, teatro, milicia, aviación. . . Desde 1954 cuando escribió *La mentira* y *La venganza*, su pluma no se detuvo, lo que lo convirtió en el dramaturgo más fecundo del país. El primer teatro de De Jesús Martínez fue existencialista; planteaba

conflictos alusivos a la condición humana. *Juicio final* (1962) fue la pieza más exitosa con infinitas presentaciones dentro y fuera de Panamá. Posteriormente ganó varios Premios Miró con obras de temática y estilos variados. Dentro de la corriente social de los setenta su trabajo más importante es *La guerra del banano* (1975) donde analiza la situación económica del país en relación con Estados Unidos y examina las consecuencias de imponer arbitrios a una empresa norteamericana. Se vale del juego y la parodia para disimular la prédica implícita y el didacticismo de intención. Simula que se hace una creación colectiva, lo que aprovecha para parodiar el método, a la vez que utiliza el recurso así como otros del teatro social latinoamericano: música, canciones, humor, etc. Resulta una pieza muy bien hecha. *El avaro y el mendigo* (1971) es una obra rara, de final abrupto en la que se juega con las relaciones familiares y los afectos; la bondad y la maldad, la personalidad estática y el cambio. Basada en el teatro de la crueldad, nos sacuden la violencia y los malos sentimientos de los personajes. *Segundo asalto* (1971) presenta la incomunicación humana, específicamente en la pareja, a través de una construcción absurda en lenguaje y forma, el ritual y la crueldad; el juego entre la realidad y el sueño. Traición y sexo se unen en unos personajes desenfrenados que desembocan en un asesinato brutal. Estas, como todo el conjunto de obras de De Jesús Martínez —exceptuando *La guerra del banano*— se preocupan más por lo que ocurre en el interior del individuo que por la línea argumental. Sus obras son, pues, un estudio psicológico, intelectual y emocional de personajes en situaciones límites, más que una confrontación con su contextualidad. El teatro de De Jesús Martínez es uno bien hecho, con conciencia de contenido y forma, y enterado de las más recientes técnicas de la vanguardia.

Ernesto Endara es el mayor receptor de Premios Miró de teatro en el país. Sus obras exhiben una afinidad con el teatro clásico europeo, tanto en su estructura como en la utilización de coros y otros elementos de este estilo. Los temas son variados: el poder, la justicia, la brevedad de la vida, la historia del país (reciente y remota), etc. Posee una gran capacidad de diálogo y domina la estructura dramática. En *Ay de los vencidos* (1961) trabaja el mito griego de Dionisios unido al mito mexicano-centroamericano de la Llorona, pero desde una estructura clásica.

Aprovecha la obra para criticar la religión, la política y muchos otros aspectos de la vida del hombre panameño actual. En *La mujer de sal* (1968) se muda a la historia bíblica de Sodoma y Lot, traída a una reestructuración de tipo tradicional, sólo interrumpida por un uso excelente de los coros. *La piel del sueño* (1976) es una obra alegórica que se presta más para la lectura que para la representación, pero que reflexiona con seriedad sobre la responsabilidad del poeta. La historia reciente —los hechos de 1964 en que se enfrentan los estudiantes panameños a los norteamericanos del Canal— sirve de eje a *Una bandera* (1977). A través del recuerdo de un viejo que perdió a su hijo en estos eventos, conocemos lo sucedido en esos días fatídicos. Hay sombras que llegan a implorar a los vivos que no se les olvide. Este vaivén entre el sueño y la realidad se rodea de procedimientos brechtianos como la narración, las diapositivas, el regreso a los coros, etc., lo que determina el contorno de esta obra histórica y a la vez social. *El fusilado* (1983) continúa la vía histórica, en una mezcla de lo brechtiano con teatro documental. El autor toma un héroe anónimo —Victoriano— ignorado por la historia hegemónica, pero que fue un gran luchador a favor de la independencia en la colonia española. Técnicamente se vale de una combinación de la memoria con los hechos que vive el héroe momentos antes de su ejecución. Los hechos se hilan mediante un narrador que usa por momentos un lenguaje poético y que es la voz de Victoriano. En 1985 Endara gana otro de sus innumerables premios con *Demasiadas flores para Rodolfo*, la cual consideramos otra versión de *La agonía del difunto*, del colombiano Esteban Navajas. Para evitar una huelga de sus obreros e indagar cuánto lo quieren los que lo rodean, un millonario se hace pasar por muerto, pero el médico no detiene el sepelio y lo entierran vivo. La obra es tradicional, excepto la escisión que se hace entre el hombre y su conciencia, la cual tiene un papel aparte. Endara (junto con José de Jesús Martínez) es tal vez el caso más consistente de dramaturgia en Panamá. Su obra, aunque no es de ruptura, ha ido evolucionando de un clasicismo tradicional en los años cincuenta a un trabajo más moderno, partícipe de recursos actuales e incluso cargado de ironía y humor, siempre enfilado a la crítica de los problemas que hacen vulnerable al pueblo panameño.

Raúl Leis (1947) es uno de los más versátiles dramaturgos de Panamá. Es también poeta, cuentista, sociólogo y periodista. Trabaja teatro adulto e infantil y es el más brechtiano de los dramaturgos de estos años, tanto en su temática de crítica social como en los procedimientos técnicos de que se vale. Ha desarrollado un sólido cuerpo dramatúrgico, así como actividades de teatro popular desde diferentes grupos. Fundó, además, el grupo Teatro Voluntario de Cambio Social, dentro del organismo del Servicio Nacional de Voluntarios.

Leis se ha conocido dentro y fuera de Panamá con sus obras *Viaje a la salvación y otros países* (1973) y *Viene el sol con su sombrero de combate puesto* (1976), teatro social que pretende hacer una aclaración de la historia de Panamá. La segunda trabaja con el periodo de construcción del ferrocarril a Cali; el abuso que hubo con los trabajadores panameños y extranjeros y el total dominio norteamericano. Dentro de las técnicas brechtianas que conforman la pieza aparecen continuos poemas alusivos a la salida del sol dispuesto al combate, símbolo de la disposición a la lucha que tiene mucha gente panameña. Se interpela al público, se interrumpe para hacer comentarios; se usa el didacticismo de fondo y la estructura de épica narrativa. *Viaje a la salvación y otros países* (1973) es una obra que encaja perfectamente dentro del teatro latinoamericano de los años setenta. Casi panfletaria en su contenido, es una épica de los marginados que muestra la lucha de una población de villa miseria por recibir ayuda del gobierno y de las instituciones del país (incluso la Iglesia), pero se dan cuenta de que sólo unidos, organizados, lograrán lo que necesitan. Al final, la obra sufre un giro pirandelliano cuando los personajes se convierten en los actores y piden la opinión del público. Toda la pieza está salpicada de canciones que comentan la acción. De 1980 es *El nido del Macuá*, crítica a la superstición y al engaño social. Se crea un juego entre la realidad y la ficción, ya que para no afectar los negocios de un funerario, se contratan unos actores como Diablo y Drácula que asustan a los miembros de dos comunidades, alejándolos del lugar donde se quieren asentar. Utiliza más humor que en sus otras piezas, sin dejar de plantear el problema de la vivienda, especialmente para los pobres. *Lo peor del boxeo* (1979), presentada mayormente a un público obrero o de barrios, trabaja con las luchas labo-

rales. En *María Picana* (1980) lidia con la tortura y la "animalización" que se hace con los niños. El final pirandelliano debilita la estructura fuerte que desarrolla la pieza. Durante los ochenta Leis, ya muy premiado y con gran proyección en Latinoamérica, continuó escribiendo sistemáticamente a la vez que participó de trabajos sociales voluntarios.

La mayor parte de la obra de Agustín del Rosario se produce por los años setenta —*A veces esa palabra libertad*, mención en el concurso Casa de las Américas en 1974. O *Suceden cosas extrañas en las tierras del Emperador Cristóbal* (1977)—, pero continúan su empeño en la década siguiente. De 1983 es *El bajo y el alto* —con la influencia del teatro del absurdo se discute la relación del poder con los términos absolutos— nueva justificación de las jerarquías sociales vistas desde el conocido tema del dominado y el dominante. Formalmente es interesante y está bien lograda, ya que trabaja con la descomposición de un hombre en muchos otros para demostrar la crueldad multiplicada que establece la sociedad.

En 1973 el Premio Miró se le otorga a Eustorgio Chong Ruiz por su obra *Después del manglar*, en la que plantea la necesidad de que surja un nuevo hombre. El hábitat social se traslada al manglar, zona de pescadores y carboneros. Unos vecinos "compran" unos terrenos, crean una comunidad y viven unidos por muchos años hasta que aparece el dueño a reclamarlos. Los vecinos protestan; algunos mueren. La hija del dueño es novia de uno de los jóvenes de la comunidad y juntos salen a protestar y a buscar justicia, ya que ellos representan ese hombre nuevo que quiere vivir sin el fantasma de los estratos sociales. La obra es demasiado idealista, sobre todo para el estilo realista con que se trabaja. En *Detrás de la noche* (1976) trae el caciquismo y la tesis de que la verdadera libertad no está en la vida sino en la muerte.

Una obra que llama mucho la atención en estos años por la novedad de su estilo es *Pepita de Marañón*, escrita por el dúo de Alfredo Arango y Edgar Soberón. Se trata de una farsa de ritmo acelerado en la que mediante un chabacano programa de radio se presentan cuadros sobre las distintas clases sociales del país y su *modus vivendi*. Es una verdadera burla que une la crítica con el humor. Más que acciones desencadenadas presenta situaciones convergentes: abusos policiacos, hipocresía de las damas de

sociedad, absorción de ideas extranjeras, huida de los ricos a Miami, etc.

También en estos años (1978) se presentó *Lobo Go Home*, de Rogelio Sinán, versión policiaca de *La caperucita roja* en música de salsa, con orquesta en vivo. Aunque es teatro para niños, la intención es de teatro adulto.

De 1979 a 1987 se desarrolla una nueva promoción muy distinta a la anterior. Desde fines de los setenta, la presión extranjera, especialmente norteamericana, hacia la política del General Torrijos trajo problemas económicos al país. En 1978 se pone en vigencia el Tratado Carter-Torrijos y comienzan entonces las protestas y las huelgas. En 1981 Torrijos muere en circunstancias sospechosas. Las contradicciones populares no se hacen esperar, pues aunque el gobierno de Torrijos era populista, ahora el pueblo se opone al sistema y en poco tiempo los logros del General se disipan. En el teatro los efectos son notables, pues reflejan el caos que vive el país. Los grupos (independientes y universitarios) se dispersan o duran muy poco y los pocos dramaturgos que había pararon su producción —excepto Leis y Endara—; proliferan, entonces, las compañías comerciales que ya habían empezado su ascenso desde fines de los años setenta. Del teatro popular panameño o latinoamericano se pasa a un teatro alienante y extranjerizante, con Broadway como modelo (a estas compañías se les llama también grupos, pero no tienen nada que ver con la idea de "grupo" de la década anterior).

Apenas sí surgen nuevos dramaturgos. De hecho, la única que descuella es Rosa María Britton quien venía de obtener grandes triunfos en la narrativa. Con *Esa esquina del paraíso* (1986) gana el Premio Miró. Obra netamente panameña, trata el problema de las mujeres que para "mejorar" la raza y la condición social aspiran a casarse con un norteamericano de la zona del Canal, cuyo físico y estilo de vida ven como perfección. El fracaso las lleva a la insensibilidad, el cinismo y la prostitución —de cuerpo y alma—. Usando una técnica de desdoblamiento escénico en tiempo y espacio presenta simultáneamente a una madre y su hija, de jóvenes y viejas (recuerda *La señorita de Tacna*). La obra, de tono amargo, está bien construida y aporta al desarrollo del teatro nacional panameño. Otra obra suya es *Miss Panamá*, en la que critica la fatuidad de los concursos de belleza pero dejando

entrever que en el fondo del rechazo, a toda mujer le gustaría esa posición. Rosa María Britton escribe sobre mujeres para confrontarlas porque siente que la mujer panameña no quiere admitir lo que es: "negra, pobre, marginada".

Jarl Babot, que había fungido como director de diferentes grupos durante años, se inicia como dramaturgo a fines de los setenta y se mantiene escribiendo en toda la década de los ochenta. Su obra más conocida, *Las aves* (1979), obtuvo un Premio Miró. Es una pieza intimista que aborda un tema familiar con proyecciones sociales: una tía ha maltratado a su sobrino y a la hija de él en sus respectivas infancias. Aunque la odian, ambos disimulan hasta que en una visita le confiesan su odio y la maltratan. La tía muere, lo que los hace sentir por primera vez completamente libres para hacer todo lo que querían y no se atrevían. Se inician también por estos años como dramaturgos Roberto McKay (uno de los mejores directores del país) —*Gallina ciega* (1983)— y Claudio Castro Campillo —*Cinco después de las siete* (1981) y *El cuervo y el zopilote* (1981)—, así como Héctor Rodríguez (originalmente director y crítico) —*La canción de la búsqueda* (1980)— y Gilberto Medina. José Avila se inicia a fines de los setenta con *Mar azul*. De los ochenta son *El alegato* y *La búsqueda* (1986).

Dentro de los nuevos grupos y compañías que se van creando aparecen independientes y de teatro universitario, además de las compañías comerciales que son las más fecundas. Los grupos universitarios surgen y se deshacen enseguida por razones económicas. El teatro comercial les ha arrebatado al público, ya que trabajan sus comedias fáciles con actores de televisión. Es difícil entonces, atraer un público amplio al teatro crítico o al experimental. Pero entre ellos destaca Oveja Negra (1981), dirigido por Iliana Solís. Este colectivo, considerado desde sus inicios como vanguardista, parte de las más nuevas corrientes contemporáneas, sobre todo del Odin Teatret y las teorías antropológicas de Eugenio Barba. Se valen de máscaras, zancos o recursos circenses con vestuario y accesorios llamativos. Primordialmente realizan teatro de calle con los mencionados zancos, grandes máscaras y música, por lo regular en barrios muy pobres. El trabajo es casi siempre colectivo, partiendo del espacio antes que del texto. Su primera pieza (de creación colectiva) *El circo requetequerrojo*, fue un gran éxito. Al año siguiente presentaron *El gran*

eclipse. Empezaron a salir del país a festivales, con obras como *Ananké* (1983) o *La voz en el fuego* (1984). En 1983 presentaron *Negros* y en 1986 *Payasos y piratas*. Sin embargo, es *Ananké* la que ha quedado como una de sus obras más hermosas por la plasticidad y la música que llenan de magia la fábula marina, que presentan como modo de buscar la armonía en el mundo. Oveja Negra ha intentado también teatro de sala —*Movimientos en el sol*—, pero no ha cuajado con la calidad que han desarrollado en el teatro de calle bajo la influencia de Barba y Jacques Lecoq. El grupo aún sigue vivo y continúa con el tenaz adiestramiento físico que caracteriza a los actores del teatro barbiano. Han dominado el trabajo de cuerpo y las acrobacias, así como el uso de lanzallamas y el juego con el fuego, entre muchos otros recursos. En todas sus obras buscan un rescate de los valores de la cultura nacional. En la actualidad quedan dos miembros (Iliana Solís y Alberto Gualde) que se sostienen del trabajo pedagógico con los talleres.

El Grupo Tablas —Asociación Teatral Tablas (1982)— que organizó y dirige Norman Douglas, comenzó haciendo buen teatro comercial —europeo y latinoamericano—, pero en los últimos años se ha convertido en una compañía de fines pecuniarios, lo que ha provocado el descenso de la calidad. El Grupo Teatral Gárgolas (1986) lo integraron ex-miembros de grupos universitarios; en 1987 presentaron una obra de Mrozek, como búsqueda en el quehacer del buen teatro. El Teatro Laberinto (1985) es de la Facultad de Humanidades; la Facultad de Comunicación Social tiene el Grupo Tacate.

Roberto McKay se hizo cargo de los grupos por estos años, uno universitario (Teatro Popular Universitario —1987—, intento de recuperar el espíritu del Teatro Taller) y el Teatro de la Ciudad, que sólo tuvo una función. El Teatro Popular Universitario se creó con el propósito de que los estudiantes fueran por las comunidades. Hicieron *1925*, que es una denuncia del incidente ocurrido ese año, cuando el gobierno panameño llamó al ejército norteamericano para acallar una protesta del pueblo por el problema del inquilinato. El Teatro Popular Panameño, que pertenece al Ministerio de Gobierno y Justicia, se inició a fines de los setenta dirigido por Carlos Van der Hans. El propósito era crear conciencia en los sectores más populares sobre los problemas

del país. Trabajaban mediante sociodramas que presentaban en espacios alternativos. Por los ochenta presentaron teatro de autores panameños. Para 1987 se encontraban en crisis por la situación nacional. Otro grupo oficial fue el Teatro Móvil, que llevaba teatro a los lugares donde no había espacios adecuados para el género.

El Teatro Universitario revive después de 1985, aunque con menor rigor que en la década anterior. La Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá funda el Grupo de Expresiones como resultado de un seminario que realizaron Iván García y Héctor Rodríguez (ya había otro grupo en esa Facultad). Se crea otro conjunto bajo la tutela de Héctor Rodríguez en el Centro Nacional de la Chorrera (1987); los mismos estudiantes crean las obras. El Centro Regional Universitario de la Provincia de Veraguas ofrece un contrato a Alondra Badano para dirigir un grupo de estudiantes. Hacen creación colectiva, uno de cuyos resultados fue la obra *Casirrdo*. En la Capital, Roberto McKay, como hemos visto, volvió a dirigir en 1987 para intentar elevar el nivel de los montajes. También el Teatro Taller Universitario seguía funcionando bajo la dirección de Myrna Gómez, quien se mantuvo trabajando con la creación colectiva. El DEXA, por su parte, mantenía su sección de teatro con presentaciones de teatro panameño y latinoamericano (Jarl Babot lo estaba dirigiendo en 1987). Todo este teatro universitario es importante porque es coyuntural con el momento histórico que vive Panamá.

El macrocosmos teatral desde los ochenta lo ha constituido el teatro comercial. Se apoyan en textos y su público va al teatro sólo a entretenerse y a socializar. A la cabeza marcha el Teatro el Círculo, uno de los más antiguos del país; tiene sala y trabajan con fines benéficos. Han aparecido muchos otros conjuntos como el Teatro Bóveda, El Guild —ubicado en la zona del Canal— que hace teatro en inglés, Boquete y Teatro Cúpula, que hace comedias ligeras y picantes. Dentro de estos se menciona el Círculo de Arte Dramático de Panamá, que dirige José Avila, un tanto diferente, pues montan obras del autor o de autores latinoamericanos. El Teatro Nacional comienza también a hacer montajes en estos años. Otros grupos de mediados de los ochenta son el Teatro de la Calle y Cataplum.

Temas

A pesar de que la producción dramática panameña ha sido mínima, los temas son sumamente variados, y participan de todas las categorías: temas político-sociales, históricos y personales. Dentro del primer rubro lleva la delantera el conflicto de las clases sociales visto desde diferentes ángulos. José de Jesús Martínez lo aborda en *El avaro y el mendigo* con la contraposición de dos hermanas, una pobre y una rica. Eustorgio Chong en *Después del manglar* enfoca las clases en "blanco y negro", pero termina con la esperanza de que surgirá un hombre nuevo en un mundo sin jerarquías. Casi todas las obras de Raúl Leis se encauzan en este tema, pero se ve más definidamente en *Viaje a la salvación y otros países* o en *El nido del Macuá*. El grupo universitario Trashumantes trabaja la misma idea en *El surgimiento de una barriada bruja* (1973). Alfredo Arango y Edgar Soberón critican desde la farsa y la burla lo ridículo de la existencia de esas divisiones de clases en *Pepita de Marañón* y Ernesto Endara en *Demasiadas flores para Roberto*. En la misma línea trabaja con la lucha obrera, Raúl Leis en *Lo peor del boxeo*; y el caciquismo lo ve Eustorgio Chong en *Detrás de la noche*. Leis revive el racismo en *Viene el sol con su sombrero de combate puesto*, lo mismo que Rosa María Britton en *Esa esquina del paraíso*, pieza que trabaja también la contraposición entre la vida de la zona del Canal y la del resto del país. La insuficiencia de viviendas, con la correspondiente dificultad para los más pobres, aparece en *El problema del inquilinato* del grupo Trashumantes y en *El nido del Macuá* de Leis. La tortura, tema duro, pero real lo afronta Leis en *María Picana*.

La historia, su investigación, su reinterpretación; la búsqueda del discurso marginal es tarea del grupo Teatro Ensayo en *Breve historia de lo que sucedió en el Polo Norte*; el grupo Trashumantes en *El 9 de enero* y *1925*; José de Jesús Martínez en *La guerra del banano* sobre la perenne confrontación de los países centroamericanos (Panamá en este caso) con los magnates norteamericanos dueños de las compañías bananeras. Por último, es Ernesto Endara quien se propone desentrañar la historia en dos de sus obras: *El fusilado* y *Una bandera*, versión —desde lo íntimo— de los sucesos de 1964, o sea, el enfrentamiento entre

los estudiantes panameños y los militares norteamericanos del Canal.

Las ideas y conflictos personales o individuales disminuyeron después de los setenta, pero se presentan en *Segundo asalto*, de José de Jesús Martínez, pieza que plantea los conflictos de la pareja; o *El avaro y el mendigo*, del mismo autor, donde perfila las consecuencias funestas de los rencores familiares; la traición y la ambición sostienen *La mujer de sal*, de Ernesto Endara, y por último, el encuentro con la libertad personal lo trabaja Jarl Babot en *Las aves*.

Festivales

La idea de los festivales llegó tarde a Panamá y fue gracias a la relación de los grupos y los directores con el teatro de otros países latinoamericanos. Los pocos que conocemos se desarrollan en los años setenta, siempre con escasas ediciones. En primer lugar aparecen los festivales universitarios, en los que se presentan temas latinoamericanos contemporáneos, o panameños. En 1976 se celebró el Primer Congreso Nacional de Trabajadores de Teatro, convocado por el Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Cultura. Ese mismo año se llevó a cabo un evento importante, el Primer Festival Mundial de Teatro, organizado por el DEXA (Departamento de Expresiones Artísticas) con apoyo de la empresa privada. El propósito era que se conociera el teatro del extranjero para poder mejorar el del país. En los años siguientes, con la excepción de tres grupos latinoamericanos que llegaron al país, no hay más contacto con conjuntos del exterior, porque casi nadie pasa ya por Panamá. En estos años se celebró también otro Festival de Teatro Panameño que no prosperó. Para los inicios de la década de los ochenta ya se han olvidado los festivales, y lo que se celebra son encuentros en diferentes provincias del país, por ejemplo, el Primer Encuentro de Teatro Popular, en la provincia de Chiriquí —1981— a cuyos participantes les fue muy mal porque se les acusó de comunistas y fueron amenazados y perseguidos sólo por criticar las autoridades y trabajar con los problemas de la región; el Primer Encuentro de Teatro Popular de la Zona de San Blas (1982)

que recibió el apoyo de los Kunas y otras comunidades indígenas, y el Primer Encuentro Distritorial de Teatro Popular del Darién, en 1983. Después de estos años, el teatro decayó tanto que las celebraciones colectivas fueron desapareciendo.

Escuela, talleres, espacios teatrales

La educación teatral en Panamá ha sido escasa y débil. Por los años cuarenta existió una academia de teatro fundada y dirigida por el profesor Merel Mutti. En la década del sesenta se creó una Escuela Nacional de Teatro que duró poco tiempo, y una década después, en 1975, Iván García crea otra escuela homónima. Lo que ha imperado en Panamá en términos de enseñanza teatral ha sido el sistema de talleres. Por los años setenta hubo en la universidad estatal el Taller de Arte Escénico que acostumbraba traer profesores extranjeros. De ahí surgieron los grupos de teatro más importantes de la década, como los Trashumantes o el Teatro Obrero, los cuales forjaron un teatro popular de calidad que llevaron hasta el interior del país. En esta misma década el INAC envió instructores teatrales por toda la República, los cuales funcionaban con talleres y seminarios. En 1975 Eugenio Fernández realizó talleres de teatro en el interior, utilizando como base la creación colectiva. Existieron también los talleres privados para formar actores, que aunque en menor escala, aún se mantienen. Por los años ochenta se dio vida al Seminario de Actuación Teatral en el Departamento de Estudios Generales de la Facultad de Humanidades que dirige actualmente Jarl Babot; de aquí salieron algunos de los grupos más conocidos de la segunda mitad de los ochenta, como el grupo Laberinto. En ninguno de estos talleres o escuelas se ha trabajado con estudios sistemáticos o por largos periodos de tiempo; de ahí que los actores salgan a escena con poca preparación teórica o práctica. Tal vez el único grupo que hace su trabajo en constante investigación, estudio teórico y entrenamiento corporal sea Oveja Negra, pero no cuenta con muchos integrantes.

Si las escuelas de teatro han sido escasas y de poca duración, los espacios teatrales corren una suerte parecida. Son pocos y su existencia es efímera. La infraestructura más antigua del país

es el Teatro Nacional, inaugurado en 1908. Debido al descenso del teatro y al auge del cine, en 1937 lo remodelan (inclusive cambiando la fachada) para convertirlo en cinematógrafo. Hoy día, aunque costoso, cualquier grupo lo puede alquilar. Apenas si se construye algún otro edificio para el arte escénico en las décadas siguientes. Por los años sesenta sólo existía el Teatro Nacional, el Paraninfo de la Universidad y los Auditorios de la Ciudad. Se invierte el proceso de los treinta y ahora se usan las salas de cine para hacer teatro. En los setenta, el Teatro el Círculo y el Teatro Taller Universitario tienen sus salas, pero además se usaron auditorios y escuelas. La Escuela Nacional de Teatro que creó y dirigió Iván García en 1975 también tuvo su sala. Por estos años se abrieron Las Bóvedas, espacios de grandes arcos en lo que fueran las cárceles del Morro —ciudad antigua— gracias al Instituto Panameño de Arte. Se usaron mayormente para hacer exposiciones teatrales con poco público. En 1979 se construye la sala para el Teatro de Todos en la Universidad y el mismo año abre su sala el Teatro el Círculo (este grupo tiene sala por épocas, la pierde y más adelante adquiere otra). Para mediados de los ochenta las salas más conocidas (esencialmente comerciales) eran las de El Búho Agewood, el Teatro el Círculo, la Guaca, la del Teatro Nacional, la del Teatro Bóveda, la Cúpula, el Teatro Guild (en la zona del Canal) la del Teatro Boquete, la Sala Bella Vista, el Auditorio del Colegio de Abogados, La Casa del Periodista y los auditorios de escuelas y universidades.

Organizaciones, instituciones

Ha habido pocas organizaciones relacionadas con el mundo escénico en Panamá, lo que demuestra la falta de integración de un movimiento. Solo hemos oído de la Unión de Escritores de Panamá, la Corporación Panameña de Actores, Directores y Productores de Teatro y de la Unión de Artistas de Panamá (1966). Las instituciones que más han contribuido en estos años al desarrollo del teatro han sido el INAC (1974) —Instituto Nacional de Cultura— que aunque no tiene rango ministerial ha sido muy activo y funcionaba bien (el grupo más estable era el de McKay). Constituyó una importante rama del teatro (además

de ocuparse de bailes y del folklore nacional); tuvo un teatro móvil e instauró una casa editorial; posteriormente auspició teatro infantil a lo largo del país. Por su parte, el DEXA (1969) —Departamento de Expresiones Artísticas— se inauguró en 1969 tras el gobierno del general Torrijos con dirección de su hermana, Aurea Torrijos. Estaba en la Universidad, pero era medianamente autónomo en sus fechas y proyectos. De allí surgieron los colectivos teatrales más importantes del país en la década de los setenta, convirtiéndose esta institución en la fuente de vanguardia en el país.

Premios y revistas

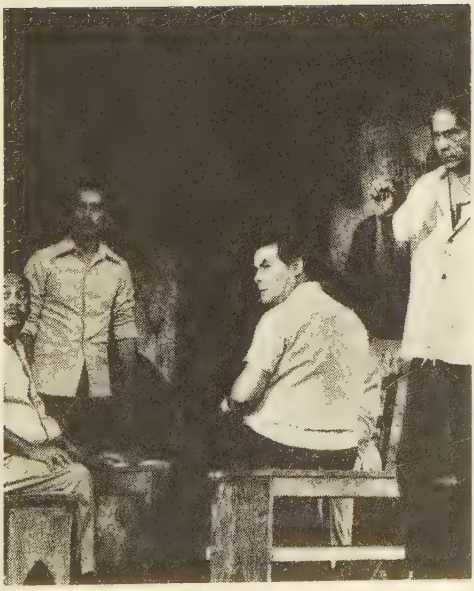
El más antiguo premio literario de Panamá es el Premio Miró, instituido en 1942. Once años después (1953) se inició la sección de teatro, la cual ha funcionado ininterrumpidamente hasta hoy. A partir de 1974 el INAC se hizo cargo de esta premiación publicando las obras galardonadas, lo cual es relevante dada la escasa publicación de teatro en el país. En 1970 se inicia el Concurso de Teatro de la Editorial Universitaria, extendido en 1976 a todas las Universidades Latinoamericanas. También la Universidad de Santa María la Antigua (USMA) ha organizado certámenes teatrales (en 1979 premian a *María Picana* de Leis). Por los ochenta los críticos ofrecían un premio a la labor del espectáculo, pero no eran rigurosos, sino que premiaban aun la mediocridad y con intereses creados. Después de 1985 desapareció. Las revistas culturales escasean en el país y las de teatro son casi inexistentes. En 1987 el joven Jorge Athanadiasis se esforzó en comenzar una publicación llamada *Escena teatral*, cuyos ejemplares resultaron difíciles de distribuir por la falta de auspicio, y aún no ha salido ningún otro número.

Conclusiones

La síntesis del actual teatro panameño se podría recoger en la palabra carestía. Es poco el teatro que existe; pocos los dramaturgos, pocas las obras que conllevan el tratamiento de los

temas panameños y pocas las representaciones netamente nacionales. Los grupos son escasos y discontinuos y la relación entre ellos y los dramaturgos es nula. El personal capacitado para el mundo escénico es exiguo, con una deficiente preparación, pero también los problemas y carencias técnicas son graves. El gobierno, por su parte, no tiene una política respecto a la escena ni apoya el teatro; cuando lo hace es de modo tan insignificante, que parece sólo una figuración. El poco teatro popular que ha habido es resultado de unos pocos esfuerzos individuales, ya que no existe política cultural dirigida a realzar las raíces nacionales. No hay espacios suficientes; no hay búsqueda o experimentación tenaz. Los años de esfuerzo de algunos teatristas no lograron conseguir un nuevo público ni convencer al existente —élite— de que el teatro es algo más que una diversión. La crítica es impresionista y parcializada —más bien promocional—, tanto, que la clase artística la cuestionó en 1985 con una especie de huelga ante una premiación insólita, falta de seriedad y rigor que mostró el triunfo de lo personal. Así pues, a pesar de los empeños de muchas personas a lo largo de todos estos años, aún no existe en Panamá un movimiento teatral ni se ha conformado un lenguaje escénico panameño, es decir, un teatro nacional.

El Caribe



Nokan y el maíz de Diana Rodríguez.

Cuba

Como todo el teatro hispano-caribeño, el cubano no conserva nada más que recuerdos de las expresiones precolombinas. Con Puerto Rico y la República Dominicana, Cuba comparte el areyto, ceremonia coral, compuesta de danza, música y a veces poesía, utilizando tambores, cascabeles y cierto tipo de flauta. Requerían un maquillaje corporal, así como adornos especiales y se celebraban con el propósito de pedir una buena cosecha, agradecer las bienandanzas o narrar hazañas de guerra. Con la desaparición de los indígenas —que fue rápida en el Caribe— se esfumaron estas liturgias. El teatro colonial se limitó a las representaciones celebradas en las fiestas del Corpus Christi, pero en el siglo XVII se hizo una prohibición total de cualquier manifestación teatral. Mientras tanto, los esclavos negros hacían sus celebraciones en sus barracas a base de canto y danza. Una parte de ellos, los orishas, mezclaron estas actividades con su religión originando la santería, la cual se fue desarrollando y afincando en los próximos siglos. Ya en el siglo XVIII aparecieron obras escritas en Cuba; en ellos se asoma de la picardía, lo que más tarde se conocerá como el choteo cubano. A principios del siglo XIX Francisco Covarrubias escribió sainetes "cubanizados", sobre costum-

bres de la Isla (*Las tertulias de La Habana* o *Los velorios de La Habana*) ya con lenguaje y personajes cubanos, como el negrito, patrón que siguen otros dramaturgos. Los negros de Santiago habían creado en esta época un teatro propio que partía de sus raíces (mezcla hombres con animales, etc.), que sería, de paso, el modelo para el teatro de blancos, usando la figura del "negrito". Por estos años surgieron diferentes salas de teatro (El Coliseo —1775—, etc.). José Jacinto Milanés produjo teatro romántico —*El Conde Alarcos*, por ejemplo— con ambiente cubano. Hubo otros dramaturgos importantes del teatro culto, pero que no se interesaron por lo nacional (Gertrudis Gómez de Avellaneda, José María Heredia, etc.).

El verdadero teatro cubano surge a partir de la segunda mitad del siglo XIX (1868) con la creación del teatro mambí y el teatro bufo. El primero es el teatro de los revolucionarios de la guerra de independencia, un teatro anti-colonialista hecho por los soldados para combatir lo español. Es un teatro con protagonista, temas y lenguaje diferentes al teatro español. Es decir, un teatro que presenta diferentes puntos de vista de la misma realidad que reciben los españoles. En realidad, es una forma dramática del pueblo, alejada de la literatura. El teatro bufo liderado por Ignacio Sarrachaga, es tal vez la expresión popular cubana más importante hasta el siglo XX. Se trata de una sátira social (primero anticolonialista; luego evolucionó) de tipo popular, fundada en la ridiculización y el choteo. Presenta tipos del pueblo —el negrito, el gallego— extraídos de diversas fuentes étnicas que reflejan las costumbres del país. Siempre va acompañado por música popular —guaracha—. Sus representantes fueron perseguidos por la Corona española y muchos se exiliaron por años (Sarachaga). Junto a este teatro popular se hizo un teatro culto. Llegaban compañías extranjeras de zarzuelas y óperas y surgieron algunos dramaturgos, aunque no alcanzaron a hacer un teatro bien logrado. Uno de los más sagaces fue José Martí, quien a los dieciséis años escribió *Abdala* (1869), una obra distanciadora en la que presenta la tiranía colonial española desde un ambiente africano (con un negro como protagonista). Muchos consideran esta obra la primera del teatro mambí, pero aunque el propósito es el mismo, el tratamiento de la obra es culto. El teatro bufo, por parte, comienza a decaer a fines del siglo XIX por el giro

que le da La Alhambra, un espacio que hacia teatro de hombres solos; tomó los aspectos más externos del bufo y le añadió un erotismo de mal gusto, casi pornográfico. Con el apogeo de este local, se entra en el siglo XX.

De principios de siglo la única figura rescatable es la de José Antonio Ramos, quien durante las cuatro primeras décadas del siglo produjo un teatro variado (comedia, teatro metafísico, drama) pero siempre apegado a los problemas cubanos. Además, intentó un Teatro Nacional del Estado, lo que nunca se logró. El teatro bufo decayó, y finalmente La Alhambra, en 1935. Mientras tanto, el teatro culto extranjero —zarzuelas y ópera— seguía presentándose en la Isla. En 1936 surgió el Teatro La Cueva, seguidor de La Alhambra en el sentido del teatro popular, pero con mayor conciencia estética. Entraron corrientes nuevas al país (ya se conocía a Pirandello) y surgieron grupos, así como el Teatro Universitario, lográndose un aumento de público. En los años cuarenta se continuó la línea del teatro universal y clásico. Se presentó teatro de Broadway y París; aumentaron los grupos y se crearon academias dramáticas. En 1943 se creó un grupo importante que dura hasta hoy en La Habana, el Teatro Popular, organizado por Paco Alfonso, el cual iba dirigido a los obreros. A fines de la década surgieron los dramaturgos pre-revolucionarios más importantes, cuya obra se desarrollaría a lo largo de los cincuenta y se extendería por los cincuenta. Uno de ellos fue Carlos Felipe (1914-1975), quien con *El chino* (1947) trajo nuevas técnicas al teatro cubano, que amalgamó con lenguaje y tipos populares. En 1960 produjo su mejor obra —una de las mejores de toda la historia del teatro cubano—, *Réquiem por Yarini*, épica de la marginalidad cubana pre-revolucionaria, en la que usa una estructura de tragedia griega para señalar problemas de estas clases en la sociedad. Los tipos y la temática son nítidamente cubanos. Virgilio Piñera (1914) padre del absurdo latinoamericano, presentó *Electra Garrigó* en 1948, una degradación del mito a través de la parodia y el choteo cubano. *Aire frío* (1959) y *Dos viejos pánicos* (1967) son sus mejores obras, ambas enmarcadas por el ritual y el absurdo. Rolando Ferrer (1925-1976) logró un gran acierto con *Lila la mariposa* (1954) en la que une corrientes modernas y elementos de análisis freudianos al ambiente cubano. Paco Alfonso continuó presentando obras sobre la realidad

nacional, labor que se extenderá hasta nuestros días. Su teatro fue mayormente de agitación social, pero logró combinar vanguardias europeas y universales con las tradiciones, el lenguaje y los tipos isleños. Son estos dramaturgos los que cimentan el teatro cubano moderno.

Por los años cincuenta casi toda la labor teatral que se hacía era extranjera, alejada de lo cubano. Ese espíritu se arraigaría aún más en el teatro de vanguardia difundido a través de los teatros de bolsillo, creados en la época pre-revolucionaria. Se trataba de pequeñas salas que presentaban modos dramáticos nuevos, empapados de las recientes tendencias. Cambiaron la costumbre de hacer teatro mensual por representaciones semanales, de jueves a domingo. Inauguraron un teatro arena y presentaron temas prohibidos como la homosexualidad y la prostitución. Su contribución al teatro cubano radicó en la dedicación de un mes al teatro nacional, además de que arrastraron mucho público y mejoraron la calidad escénica.

En resumen, el teatro cubano que se representaba antes de la Revolución Cubana, era el de las comparsas de carnaval (la santería ya para esta época se había convertido en una manifestación parateatral) el teatro obrero de Paco Alfonso y las pocas representaciones que hacían los grupos de vanguardia.

El triunfo de la Revolución Cubana en 1959 da un giro a toda la historia del teatro del país y poco a poco, a medida que se afinca la Revolución y la política cubana se aparta de la del resto de Latinoamérica, el teatro va sufriendo la misma diferenciación. Los primeros años son de entusiasmo y cambios radicales. Surgen leyes nacionales para el teatro; se crean agencias, grupos, escuelas, revistas y ayudas estatales. Los teatristas se convierten en profesionales que por fin reciben una remuneración adecuada por dedicarse a su arte, a la vez que surge el Movimiento de Artistas Aficionados (1960). Las salas se devuelven para el uso del teatro solamente; al principio presentan mucho teatro español, latinoamericano y universal, pero pronto añaden el cubano y a los pocos años la mayor parte del teatro que se presenta es nacional. Se crea el Seminario de Dramaturgia Nacional, al que contribuyen dramaturgos extranjeros, como Osvaldo Dragún, que llegan junto a muchos directores a ayudar en la popularización del teatro. De este escenario nacen muchos drama-

turgos que se unen a los que ya existían en la escritura de obras alusivas a las transformaciones del país, teatro aún muy unido a la vida cubana anterior, la cual ven con juicio crítico. Penetra con todas sus técnicas el Brecht teórico del teatro político. En pocos años, se crea un gran movimiento de teatro aficionado que llega hasta las provincias, agregando obreros y campesinos a la labor escénica y creando un enorme público. En 1961, Fidel Castro afirma en un discurso la necesidad de impulsar el teatro, para el cual se ofrece la misma libertad de expresión artística que para el resto de la cultura, mientras sea de compromiso con la Revolución; de lo contrario, se debía condenar, lo que ocurre más adelante con algunos dramaturgos. El portaestandarte "cuasi oficial" de este compromiso sociopolítico es el Teatro Estudio (1958) grupo más importante de estos años, que traslada su repertorio del teatro universal al cubano, aunque continuaba montando obras universales con calidad.

En los primeros años de la Revolución surgen algunos dramaturgos que continúan su obra más adelante, por lo que los estudiaremos en la próxima sección, limitándonos ahora a Antón Arrufat y José Triana, quienes son los que más pronto paralizan su producción. Antón Arrufat (1935) se dio a conocer desde antes de la Revolución con *El caso se investiga* (1957), pero la mayor parte de su creación se da en los primeros años del Castrismo –*El vivo al pollo* (1961), *La repetición* (1963), *El último tren* (1963), *Todos los domingos* (1965) y su obra más importante, *Siete contra Tebas* (1968) que gana el premio de la Unión de Escritores y es celebrada por algún tiempo, hasta que se empieza a interpretar como obra anti-revolucionaria. Arrufat recibe presiones y rechazo, lo que lo margina, pero permanece en el país. La obra de Arrufat interesa porque recoge en un teatro bien construido aspectos del teatro tradicional cubano y la atmósfera decadente del país, uniéndolos al humor, al absurdo y a otros recursos innovadores.

En la misma línea, pero con mayor atrevimiento técnico, se gesta la obra de José Triana (1932): *Medea en el espejo* (1959), *El Parque de la Fraternidad* (1962) y *La noche de los asesinos* (1965). En algunas de sus obras Triana trabaja con el solar cubano y las clases marginadas, pero siempre presenta el simbolismo y la estética renovadora, en algunos casos muy complicados como en

El General hablará de teogonía o *La noche de los asesinos*, ambas signadas por el teatro del absurdo y la crueldad. La última, ganadora del Premio Casa de las Américas en 1965, es una de las mejores obras del teatro cubano y latinoamericano; está trabajada a base de un juego imaginario y absurdo, repetido hasta el infinito —teatro dentro del teatro— en que se comete un parricidio. Después de estas obras importantes y, evidentemente, por descontentos con la política, de "libertad artística", Arrufat y Triana dejan de escribir (o por lo menos de publicar y representar) por muchos años, en el caso de Triana, hasta su salida al exilio.

. . . . . .

Las técnicas del nuevo teatro cubano provienen de diferentes fuentes. En primer lugar, pesa desde el principio la tradición bufa cubana, la cual intentan revivir los comediógrafos, así como el folklore nacional (se empieza a hacer teatro de "relaciones" fundado en la tradición nacional que se basa en los cuentos de negros, tradición de siglos en Santiago). En 1959 Vicente Revueltas hace *El alma buena de Sechuan*, obra que introduce a Brecht y sus teorías al país (las cuales también llegan con los teatristas latinoamericanos); esta tendencia reforzará por años el teatro cubano, más aún luego de que sus teatristas vayan a estudiar a Alemania Oriental. Otra fuente que entra muy pronto es la del teatro social latinoamericano y el de creación colectiva —teatro de grupo—, así como el teatro imagen que se hace en otros lugares. El "happening" norteamericano y las corrientes del Living Theatre, el Bread and Puppet, así como el teatro de protesta (Albee, Gerber) son acogidos por algunos directores (menos, por los dramaturgos) lo mismo que ocurre con el teatro cruel de Artaud. Se conoce por los años setenta el teatro documental de Weiss, fórmula que consigue muchos seguidores.

Un poco ajena a las influencias que se recibieron por estos años en Latinoamérica, es la de las corrientes del teatro soviético, por ejemplo, la del "drama de la producción" de Alexander Guelman. Junto a estos nuevos conceptos se reciben los del teatro campesino de Vietnam. La unión de todos estos elementos, junto al compromiso revolucionario, hacen de la escena cubana de

estos años una muy dinámica, por momentos parecida y por momentos muy diferente a la del resto de Latinoamérica. Imperó el realismo y el teatro testimonio; el imaginativo quedó relegado. El teatro absurdo desapareció con la ausencia de Virgilio Piñera (quien lo siguió utilizando en el extranjero) y la paralización de las producciones de Triana y Arrufat. Este desprecio por la imaginación dentro del teatro revolucionario, y su añoranza, aparece patente en *El agitado pleito entre un autor y un ángel*, de Nicolás Dorr.

Promociones y autores

1967-1971

Casi todos los dramaturgos de esta generación inician su labor en la primera mitad de la década del sesenta, inmediatamente después de la Revolución y como resultado de la misma, sin embargo, su producción más madura es posterior, ya que se mantienen activos en las siguientes décadas. Esta generación, pues, no nace en 1967, sino inmediatamente antes. Para 1967 hay una crisis en el teatro cubano, a pesar su la gran difusión y el aumento de grupos y de público. El teatro (dramaturgia y escenificación) ha caído en un estancamiento, por lo que se celebra el Seminario Nacional de Teatro desde donde se plantean las nuevas directrices. Allí Castro reitera sus anteriores afirmaciones: se debe impulsar el teatro de aficionados para intentar "el desarrollo cultural de las masas". Se afirma el propósito del arte revolucionario, es decir, que el teatro y todo el arte deben hacerse en función del pueblo. Y se entra en la temática plenamente revolucionaria de las luchas colectivas; los conflictos personales o individuales desaparecen por una década de la dramaturgia nacional. Es el principio del pragmatismo y del didacticismo que reinará en la próxima década en todo el teatro cubano. Por estos años, el teatro se convierte en uno de los géneros de más ayuda a la difusión de los ideales revolucionarios (una especie de socioteatro). Los profesionales de la escena se han estabilizado, con un ingreso regular, por lo que se esmeran en servir a la nueva política, ahora presentando mucho teatro cubano. Pronto se llega a la devoción por lo popular. Lo que está en boga es la idea

de lo "nacional", la cual comienza a cuestionarse, pues lo "cubano" post-revolucionario no es igual a lo anterior, a causa del cambio de valores y hasta de personalidad en el pueblo. De ahí que una de las ideas más trabajadas sea la antinomia entre lo viejo y lo nuevo. Se generaliza entonces el teatro para obreros, se crea el teatro al aire libre, se explora el teatro folklórico y se empieza a hacer teatro laboratorio. Las figuras sobresalientes en estos primeros años de la Revolución y que acogen en su dramaturgia la misión revolucionaria son José Brene, Abelardo Estorino, Héctor Quintero y Nicolás Dorr. A ellos se unen Eugenio Hernández Espinoza, Ignacio Gutiérrez, Justo Esteban Estevanell, Reinaldo Hernández Savio y Manuel Reguera Saumell, entre otros.

José Brene se inicia en el Primer Seminario de Dramaturgia con una obra importante, *Santa Camila de la Habana Vieja* (1963), obra plenamente revolucionaria, pero no panfletaria, que une lo bufo cubano con el teatro culto de identidad nacional. Presenta los cambios de la Revolución a través de las transformaciones de la gente, usando como personajes a una santera y a un hombre que vive con ella. Aunque la confección de la obra es tradicional, la fuerza del planteamiento entre valores arcaicos y la mutación a un hombre nuevo es valiosa. Brene resulta un dramaturgo fecundo que continúa su producción a razón de casi una obra por año, entre ellas, *El corsario y la abadesa* (1968) texto que sirve de pretexto para desmitificar estereotipos de la época colonial, como por ejemplo un pirata y una monja; *Fray Sabino* (1971) —su mejor drama después de *Santa Camila*— hace una reinterpretación mundana de la pasión y muerte de Cristo mediante una historia de degeneración del poder, la política, la burguesía y la Iglesia vistos desde el primer periodo revolucionario de la lucha contra bandidos (anti-revolucionarios). Es comedia tradicional. Ya en una de sus últimas obras, *La cura por el tabaco* (1986) se ve la caída de la obra de Brene, quien ha parecido ignorar los cambios estéticos y de temática de estos años, al escribir una obra un tanto didáctica y anacrónica: un psiquiatra le recomienda a una mujer que para recuperar a su amado se vaya con él a trabajar en el tabaco. El trabajo general de Brene está fundado en el diálogo, la caracterización y la recreación de ambientes.

Abelardo Estorino (1925) es una de las figuras teatrales más características del periodo revolucionario y en su obra se pueden trazar las transformaciones de la Revolución. Se inicia desde antes de 1959, pero a principios de los sesenta ya escribe obras revolucionarias de importancia como *El robo del cochino* (1961) ambientada antes de la Revolución o *La casa vieja*, de época post-revolucionaria. De estos años es también *Las vacas gordas*, primera comedia musical cubana. Estas y muchas otras piezas de su fecundo primer periodo son realistas y de gran dominio técnico. El teatro de Estorino siempre supera los planteamientos revolucionarios para ascender por la escala estética, lo que demuestra en obras como *Los mangos de Caín*, donde realiza una recreación de los orígenes bíblicos desde otro punto de vista: la relación sociedad –poder– libertad. Continúa con trabajos como *El tiempo de la plaga* (1968), *Ni un sí ni un no* (1979), *Mientras Santiago ardía*, *Tiene la palabra el camarada máuser* (collage de 1972) y *Pachencho vivo o muerto* (1980), trabajos adosados a los planteamientos de la Revolución. Pero en los años ochenta la dramaturgia de Estorino se pone al día, se moderniza y comienza a escribir sin consignas político-sociales obras de avanzada elaboración estética, que constituyen lo mejor de su trabajo. En 1983 sorprende con *Morir del cuento*, obra de teatro dentro del teatro enfundada en la ambigüedad pirandelliana, sobre la verdad última de las cosas. Presenta la época de Gerardo Machado, a principios de siglo, época de desmanes y crímenes, que se vivió bajo apariencia de tranquilidad. Así, los personajes del mundo agrario que presenta aparentan una realidad, pero a través de los juegos de la obra se descubre la hipocresía en que vivieron. El lector-espectador permanece engañado hasta el final. La estructura es sumamente novedosa (yuxtaposición de tiempos, narración simultánea a la actuación, juegos, etc.) y el contenido no se acoge a la militancia político-social, sino más bien a la moral. En esta línea renovadora aparece en 1984 (aunque se escribe desde antes) *La dolorosa historia del amor secreto de José Jacinto Milanés* (1974) que presenta un giro en la producción de Estorino, quien antes trabajaba temas de crisis familiares debidas a la nueva sociedad, el mundo pequeño-burgués y el machismo. La idea de esta obra es la lucha del hombre que se va enajenando y perdiendo en un medio que le es desfavorable. Reconstruye

una historia del pasado uniéndola a un plano poético-imaginario en el que confluyen presente y pasado, realidad e imaginación. Aún queda mucho del teatro de diálogo (muy hablado) de su época anterior, pero estos defectos se pierden, como hemos visto en *Morir del cuento*, culminación de este proceso. En su última obra del periodo estudiado, *Que el diablo te acompañe* (1986) regresa Estorino al tema del machismo (tan presente en su obra) al hacer una reinterpretación del Don Juan en la Cuba actual. Une el choteo cubano a los más estilizados procedimientos estéticos (estructura experimental, saltos de tiempo y espacio, etc.) para actualizar y criticar el machismo en el socialismo cubano. Aún así, *Morir del cuento* queda como su mejor obra, la que marca con su influencia lo que se escribe y presenta en Cuba posteriormente.

Uno de los pocos dramaturgos nuevos que ha trascendido las fronteras cubanas para representarse en otros lugares es Héctor Quintero (1942) comediógrafo que hereda la "gracia" cubana. Se inicia en 1965 con obras que critican la situación social de la Cuba pre-revolucionaria como *Contigo pan y cebolla* (1964) —crítica al consumismo como valor de la época de Fulgencio Batista— y *El premio flaco* (1966). Tiene una segunda época en la que presenta el tema de los conflictos entre los cubanos revolucionarios y los disidentes. *Mambrú se fue a la guerra* (1970) es sobre un joven que tiene una novia revolucionaria y una madre que quiere irse a Estados Unidos; se resuelve en la esperanza de que la madre se unirá al nuevo ideal. *Si llueve te mojas como los demás* (1975) es la desubicación moral y emocional de un joven que queda en Cuba, tras la salida de su familia a Estados Unidos. La última etapa de Quintero enfoca con gracia los problemas de la Cuba de los ochenta. *El caballero de Pogolotti* (1985), uno de sus mejores trabajos, lidia con dos temas importantes: la vejez y la falta de vivienda. Es una comedia semimusical, cuya comicidad descansa en la palabra y la situación. En *Sábado corto* (1986) experimenta con el grotesco y el humor negro sobre una estructura de melodrama que apunta a la soledad femenina. Las comedias de Quintero (sumamente graciosas en todos los casos) cuentan con absoluto dominio de la estructura dramática, así como todo tipo de recursos técnicos, estilísticos y de comicidad que van desde los juegos pirandellianos hasta los brechtia-

nos. Hay coros, diálogos colectivos, conversaciones simultáneas, narradores, parodias, melodramas, humor negro, etc.

Siguiendo la línea de Quintero (temas del pasado y presente cubanos) Nicolás Dorr (1947) se instala precozmente en el teatro. Sorprende con sus primeras obras —*Las pericas* (1961), *El palacio de los cartones* y *La esquina de los concejales*—. Todas obras en un acto, poseen gran fuerza dramática y buena caracterización. Desde el principio, la obra de Dorr refleja una atracción hacia lo estético, por lo que combina influencias de la crueldad artaudiana, las teorías distanciadoras de Brecht y mucho de la tradición humorística cubana. Aún joven en el teatro, llega a la madurez en su segunda etapa, sobre todo con *El agitado pleito entre un autor y un ángel* (1973), pieza en la que parece exorcizar las tentaciones de apartarse de la Revolución en su dramaturgia. Se discute la libertad de expresión artística mediante un refinado uso del teatro épico catalogado por el autor como "mojiganga" (en realidad "farsátira"). El ángel lucha por la libertad del autor para usar su fantasía; por la imaginación; por poder hablar de lo personal. El autor trata de convencerlo de que es necesario ser útil a la sociedad y a la Revolución con lo que escribe, lo cual debe ser realista y colectivo. (Es un problema real del intelectual cubano en 1973.) Pero la obra en sí es la muestra de que se puede hacer teatro didáctico con ingenio y rigor estético. En *La chacota* (1973) visita el solar cubano con su miseria, antes de la Revolución.

Ya por los ochenta Dorr se inicia en una temática intimista, que de paso señala dificultades de la sociedad. *La casa colonial* (1982) es una comedia sentimental asentada sobre temas como la vejez y la falta de vivienda nos da a través de un personaje que conserva sus gustos y mentalidad anti-revolucionarios. Es comedia de buen gusto, insertada dentro de la comedia de salón, teatro que a principios de los ochenta escaseaba en Cuba, por lo que fue un éxito de público. Aunque resalta las bondades de los jóvenes formados por la Revolución, la obra no es didáctica. Más adelante escribe *Confesiones en el Barrio Chino* (1985), divertida comedia musical en la que nuevamente se contrapone lo pre y post-revolucionario a través de la ambigüedad en la vida de una mujer. Dorr ha escrito muchas obras y en todas ha intentado hacer buen teatro. Como el "autor" de su obra busca crear

buena dramaturgia. No se opone a la Revolución, pero va más allá, tanto en la conciencia estética como en la búsqueda de temas humanos que superen lo panfletario.

Eugenio Hernández Espinosa (1936) se estrenó en 1967 con una obra que no ha podido superar: *María Antonia*. Dentro de la tónica de *Santa Camila*, de José Brene, y con la estructura de tragedia seguida por Carlos Felipe en *Réquiem por Yarini*, resume lo mejor de ambos. Es uno de los mejores retratos del submundo del lumpen pre-revolucionario. Hernández da vida a la tragedia del pueblo, de los negros, de las clases más bajas de la sociedad, perdidos entre el pauperismo y la superstición. Una prostituta negra ante el abandono de su amante (por quien había estado en la cárcel) lo mata. Pero uno de los hombres con quien ella había estado y que la ama, la mata. Hay una vieja mendiga que sirve de coro, comentando y augurando. Entre lo más sugestivo de la obra está la inclusión de ritos y cantos africanos en su propio idioma. Hay narración, parlamentos simultáneos, imitación personal del lenguaje de transmisión radial y, sobre todo, un lenguaje propio del medio. Esta tragedia del pueblo pobre cubano antes de la Revolución se une a *Santa Camila de La Habana vieja* y *Réquiem por Yarini* para conformar la trilogía de excelencia en la década del sesenta. Otras obras suyas son *La Simona* (1977) en la que recrea las luchas campesinas suramericanas, y *Odebí el cazador* (1982), teatro didáctico de personajes y ambiente africanos. La herencia africana —sus mitos, sus supersticiones, su música, sus danzas— son una constante en la dramaturgia de Hernández Espinosa.

Ignacio Gutiérrez (1929) entra al teatro desde principios de los sesenta con obras como *La casa del marinero*, sobre el ataque inglés a Cuba en 1762. Aún de aprendizaje es *Los mendigos o el pato macho*. En 1979 escribe un trabajo relevante, *Llévame a la pelota*, en un ambiente nuevo, el estadio, que entra de lleno en el teatro comprometido de la Revolución. Destaca el conflicto político-moral que se le presenta al pueblo ante los desmanes del gobierno de Fulgencio Batista, a través de situaciones límites. *Los chapuzones* (1971) continúa ese tono de defensa de la Revolución con base en la anécdota de los pescadores que repudiaron el sistema capitalista y regresaron a Cuba luego de ser apresados por los norteamericanos. En *Fernando Poo* (1983) se habla de la

gesta de 1869 cuando el pueblo conspiraba contra los españoles. Es un paralelismo revolucionario para mostrar como el pueblo cubano siempre ha luchado por su libertad. *La tumba del soldado desconocido en Nueva York* (1986) intenta nuevas técnicas (juegos del teatro dentro del teatro) y un nuevo escenario (Nueva York) pero no levanta vuelo —dos mendigos cubanos reconstruyen la historia del más viejo—. En *El regreso del rey del toldo* (1986) se lanza a la fantasía trayendo a la Cuba actual un hombre que desapareció en su globo en el siglo XIX, y quien ahora se queda para "ayudar a mejorar el mundo". Los coros de música popular no logran opacar la ingenuidad de la obra. Excepto esta última, el teatro de Gutiérrez es realista y muy hablado; su importancia verdadera está en la temática de apoyo revolucionario al sistema —teatro didáctico—. Reinaldo Hernández Savio (1935) escribe en 1978 una obra sobre uno de los temas preferidos en estos años, la guerra contra bandidos o contrarrevolucionarios: *En Chiva Muerta no hay bandidos* (1975). Es una pieza propagandística, pero bien construida, que incluye música y cae dentro del primer teatro revolucionario de propósito apasionado y escasa elaboración. Justo Esteban Estevanell (1933) colabora con esta primera época revolucionaria con obras como *Santiago 57* (1969) —que tiene a la colectividad como protagonista— y *El año del plomo* (1976) de tono propagandístico. Posteriormente escribe *El impacto* (1976) aún con propósitos de promoción revolucionaria que trata sobre (un vendedor de dulces de los años de Batista, quien desde su oficio hacía la Revolución. Manuel Reguera Saumell (1928) renueva la tradición del teatro costumbrista añadiéndole contenido social en obras como *Recuerdos de Tulipa* (1973) —de tono melodramático y ambiente circense—, *El general Antonio estuvo aquí* o *Sara en el traspatio.* Posteriormente escribirá desde el exilio.

Colaboradores de este primer periodo revolucionario también fueron Maité Vera (1930) con obras como *El caracol* (1968) o *Memorias de un proyecto* (1976), de verdadero propósito proletario; José Milián (1946) que gusta de recrear épocas anteriores a la Revolución, así como de hacer crítica de la religión —*Vade retro* (1967), *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma* (1968), *Paraíso 1956*, etc.—; Gloria Parrado (1925) que moderniza el teatro bufo en *La persiana* (1968), sainete musical dentro de esa tradición

cubana; Jesús Díaz, que produjo una obra sobre los bandidos —*Unos hombres y otros*— y Mario Balmaceda (1941) —*Lucha* (1968), *Golpe a golpe* (1971).

Se debe recordar que el teatro cubano de estos años es uno totalmente comprometido con la Revolución, pero también es uno de entusiasmo y crecimiento. Se usa mucho la comedia para criticar el pasado e incluso se intenta recuperar la tradición bufa. Hay una rápida penetración de las teorías brechtianas (uso de música, canciones, bailes) y sobre todo, es una época de ambigüedad temática (las obras son muy revolucionarias, pero a veces destilan una nostalgia por el pasado), ambivalencia que se retrata en la búsqueda de un lenguaje escénico auténtico, debido a la transición total del país.

1971-1978

Este periodo se caracteriza por la escasez de dramaturgos individuales nuevos, ya que lo que se pone de moda es el teatro colectivo de grupos para el que los dramaturgos trabajan (incluso los directores de la Capital empiezan a recibir influencias del interior). El teatro urbano y el teatro popular en general toman un perfil nacional, a pesar de la variedad de estilos y técnicas que se agolpan en escena: teatro folklórico, teatro documental, teatro de muñecos, teatro social, comedia musical, etc. Los temas, en cambio, siempre desembocan en la defensa de la Revolución. Aun así, se destaca una serie de dramaturgos como Freddy Artiles, Raúl González Cascorro, Raúl Macías Pascual, Rómulo Laredo, Tomás González, Tito Junco, Orlando Vigil. Raúl González Cascorro (1922) escribió mucho desde su premio en 1969 con *Piezas de Museo*, casi siempre sobre la militancia revolucionaria. Su mejor obra es *El hijo de Arturo Esteves* (1974) sobre la lucha contra bandidos en las regiones montañosas, tema que retoma en *Aquí se habla de combatientes y bandidos* (1975). Otras obras suyas son *Traición en Villa Feliz* (1978) y *El fusil* (1979). Freddy Artiles (1946) va trabajando de un simple teatro realista al realismo simbólico y de ahí al teatro de técnicas más modernas, mientras elabora temas que recogen las transformaciones del pueblo cubano. Su mejor obra es *Adriana en dos tiempos* (1971) en la que con técnica épica se "narran" las mutaciones que vive Cuba después de la Revolución, a través de una mucha-

cha y su familia. El esquema de antes y después ayuda a trazar unos personajes humanos y bien caracterizados. El episodio termina de forma didáctica, con propaganda de la Revolución. *Al final de la sangre* (1984) trabaja con dos momentos históricos —la invasión de los ingleses y el 1898— para mostrar la defensa que siempre se ha hecho por la patria; *De dos en dos* (1975) refleja los cambios positivos que le llegan a la mujer con la Revolución; la vida cotidiana urbana en un país socialista es lo que desarrolla *Vivimos en la ciudad* (1978). En sus obras de los ochenta Artiles mira a su alrededor con ojo crítico y en *El esquema* (1985), de ambiente laboral, fabrica un verdadero esquema de teatro (no conocemos bien los personajes, que a veces resultan farsescos; es corta; sólo plantea). De forma graciosa, alerta a la burocracia sobre su despreocupación en la labor que realiza. Aunque incide nuevamente contra la burocracia, va más allá en *Temas para broncas con posibles fechas* (1986), hecha para teatro arena. Con mucha influencia de *Morir del cuento*, de Estorino, se liga a los temas de la época revolucionaria; en realidad, la obra es un pretexto para plantear diversas situaciones y problemas en la Revolución: la incorporación de la mujer al trabajo, las relaciones con los cubanos en el exterior y otros aspectos internacionales. La estructura es fragmentada y todo su juego de marcos metateatrales sobre las contradicciones en la vida real. Se establecen relaciones de la vida social, familiar e individual del hombre moderno, todo a base de cuentos de la Revolución.

Raúl Macías Pascual (1940) logró una buena labor de teatro documental en *Girón-historia verdadera de la Brigada 2506* (1971) en la que luego de investigar, estructura a base de una recreación del Apocalipsis bíblico un tema histórico reciente: la rendición de los sobrevivientes de la batalla de Girón. En otro tono escribe *La risible y trágica ascensión de Rubén Acíbar y su ejemplar caída* —con Freddy Artiles (1971)—. Tito Junco (1944) agrega una obra sobre los "bandidos" a este periodo: *Asalto a las guaridas* (1977). No añade nada al tema (dos hermanos en bandos contrarios) ni tampoco trabaja técnicas nuevas. En *A la orilla de la presa: cantos, lirios, lotos y girasoles* (1979) se entrega a la dramaturgia juvenil de tema proletario. Orlando Vigil Escalera (1938) trata el levantamiento contra Batista en *Estamos de pesca* (1977), pero en los ochenta evoluciona a los temas intimistas del momento para

plantear los vaivenes del amor en la pareja joven (*Toca melodía gente* –1986–). Rómulo Laredo (1925), un poco mayor que los otros de esta generación, contribuye a los setenta con obras de tema popular cerca de lo folklórico y humorístico como *La guarandinga* (1974) o *Pedro Manso, Cantar por Tilín García, Las mil y una noches guajiras* (1985), etc. Otros que escriben o representan por estos años son Tomás González (aunque comenzó mucho antes y continuó en los ochenta) Raúl Valdés (1929) –*Naranjas en Saigón* (1977)–; Rafael Hernández (1948) –*Recomendaciones sobre la muerte del bandido nombrado Polo Vélez* (1973)–; José Soler Puig (1916) –*El derrumbe* (1977)–; Carlos Beltrán –*Girón todos los días* (1976)– y Félix de la Paz (del interior) –*El amor del soldado* (1976) y *Dos amigos* (1986), obra corta bien trabajada, sobre las sorpresas que dan los insurgentes al principio de la Revolución. Los dramaturgos que comienzan tarde en este periodo agregan a sus trabajos las transformaciones de la promoción de los ochenta.

Otros que inician su producción en estos años, pero la desarrollan más en la década posterior son: Gerardo Fernández García (1941), Gerardo Fulleda León (1942), Jesús Gregorio (1939), Carlos Jesús García (1950) y Rodolfo Pérez Valero (1947). Fernández García tiene un buen inicio con *Ernesto* y *Ha muerto una mujer*, ambas de 1976, con las que inicia el género del teatro policiaco en Cuba (más en el tema que en la estructura). A pesar del estatismo interno de estas piezas, son nuevos e interesantes sus temas de infiltración enemiga de las fuerzas de inteligencia cubana y la separación familiar que sufren los que defienden el país, aunque estén en las más altas esferas. Trabaja con la comedia en *A nivel de cuadra* (1979) que retrata la vida cotidiana en el socialismo, y sufre una caída en *La familia de Benjamín* (1981), más literaria que teatral y pobre de recursos aun cuando presenta un tema importante: la toma de la embajada del Perú en Cuba en 1980. La obra sirve para analizar las responsabilidades del individuo en el Comunismo. Gerardo Fulleda León empieza desde 1976 una serie de obras históricas que luego recopilará como "dramas de la colonia". En *Los profanadores* (1976) recuerda el fusilamiento de estudiantes en 1871; *Plácido* (1982) enfoca la toma de conciencia de un poeta en condiciones adversas a la vez que proyecta la evolución de los trabajadores desde el trapiche hasta la máquina de vapor. En *Azogue* ve como las circunstancias

externas llevan injustamente a un negro a su muerte. En sus obras Fulleda León intenta rescatar las raíces culturales cubanas para entender mejor la realidad nacional. Se vale de la tradición oral, los elementos afro-cubanos y lo político-histórico.

Jesús Gregorio (1939) ha aprovechado el tema de los deportes en sus obras, por ejemplo, *Cómo, cuándo y dónde halló la fortuna el Andarín Carvajal* (1978) y *¡Chocolate, campeón!* (1982) —sobre un boxeador—. Más sobre Girón aparece en la obra más conocida de Rodolfo Pérez Valero, *Leopardos, máscaras y ratones* (1976) en la que la idea supera la teatralidad. Se cierra el periodo con dos obras, una de Virgilio Hernández (1933) —*El pastor de Orihuela* (1977)— y otra de Héctor Armas —*Concha la bruja* (1978).

1979-1987

A esta generación se entra con una paralización en el teatro urbano. Pasada la euforia de contar la terrible época pre-revolucionaria, el triunfo y los logros de la Revolución, y sin la posibilidad de un teatro disidente, los teatristas pierden el estímulo entrando en un periodo de inercia y anquilosamiento. Se repiten temas y técnicas; se cae en lo ordinario. La situación se abona con el sueldo fijo que reciben los teatristas, así como el aislamiento del país y la falta de libros nuevos que hace que los vanguardistas extranjeros (aun de la Unión Soviética) lleguen tarde a Cuba. La conjugación de estas coordenadas provoca un teatro anacrónico, a veces mediocre. La misma idea de trabajar temas juveniles se agota. El teatro fuera de la Capital escasea y cuando se hace es una repetición del de La Habana. Hay pocos directores, se cierran los talleres de experimentación; se paralizan los grupos. Sin embargo, en medio de la misma crisis surgen los elementos para renovar y elevar el teatro cubano. Desde 1979 comienza a aparecer un nuevo público, así como dramaturgos, fundamentalmente jóvenes. Poco a poco se empieza a despertar y se inicia una lenta transición que alcanza sus mejores momentos en la segunda mitad de los ochenta. Temáticamente se empieza a mirar al país con dejos críticos, aparecen temas más reales (auténticos, no más realistas) y se da el salto a las olvidadas ideas personales e intimistas, sin que se olvide del todo la función colectiva. Muchos dramaturgos de generaciones anteriores (aún los veteranos, como Estorino) renuevan su producción mudando

la temática a una más emotiva y adoptando las más recientes fórmulas técnicas y escénicas. Hasta los grupos aletargados por años intentan un teatro diferente (como Escambray que hace teatro de sala en la Capital).

Los más sobresalientes gestores de esta nueva dramaturgia cubana son Abraham Rodríguez, Alberto Pedro Torrientes, Lázaro Rodríguez y Abilio Estévez. Se unen Francisco Garzón Céspedes, Francisco Fonseca Leyva, Bebo Ruiz, Armando Lamas y Jorge Ibarra Navia. Más adelante se añadirán otros más jóvenes que terminan el periodo con obras cuyo proceso se desarrollará más adelante (será un teatro de pocos personajes y de introspección).

En *El sudor o las cosas de la verdad* (1985), Abraham Rodríguez (1945) presenta un ejemplo del nuevo teatro crítico en Cuba. Es una obra de cuadros autónomos, desarrollados entre obreros de la construcción, en la que se denuncian problemas laborales —decisiones arbitrarias, luchas de jerarquías— entre trabajadores manuales e intelectuales; e intereses creados. Lo importante es que se busca —y se encuentra— la verdad dentro de situaciones reales. *Andoba* (1979) que se considera su mejor trabajo, retoma los rasgos costumbristas del solar como punto de arranque del nuevo hombre cubano.

Alberto Pedro Torrientes (1954) es uno de los dramaturgos que más revuelo causó en la segunda mitad de los años ochenta. Según él mismo afirma, sus obras van de lo didáctico hasta una "apertura" de ojos a los aspectos negativos de su sociedad, llegando a una etapa en que reclama que se traten abiertamente las dificultades de la realidad actual. Logra esto en sus obras partiendo de lo individual para contraponerlo a los intereses colectivos y auscultar una posible solución. *Week-end en Bahía* y *Tema para Verónica*, ambas de 1986, siguen la línea crítica de la realidad actual desde temáticas completamente diferentes. La primera enfrenta a una pareja separada por años, cuando ella, profesional exitosa en Nueva York visita La Habana. Deciden pasar un fin de semana en Bahía y allí descubren sus problemas dentro de sus respectivas sociedades, así como sus posibles soluciones. Los personajes aparecen humanos; son creíbles, así como las situaciones. Con buen diálogo, a la vez que humor absurdo hay una reflexión crítica sobre la Revolución

Cubana, vista por los ojos de un exiliado. Pero más interesante es ver el personaje cubano socialista hablando de la falta de vivienda, las adulaciones para obtener favores, las carencias de su país, no con rencor, sino como una situación mejorable. La crisis de valores en el mundo, un tema universal, se desgaja espontáneamente de la vida de ambos personajes. Técnicamente se usan los juegos del teatro dentro del teatro a través de escenas intertextuales de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, que se usan para vigorizar el personaje de Mayra, también envuelta entre fantasías que anuncian su destrucción. Consideramos *Week-end en Bahía* como una de las obras esenciales del periodo que estudiamos por el viraje ideológico que supone dentro del teatro cubano post-revolucionario. *Tema para Verónica*, diferente en temática, está igualmente bien trabajada. Trata sobre la indecisión en la gente joven vista a través de Verónica, una muchacha pre-universitaria que anda en malas compañías. No hay nada excepcional en la obra, pero es amena e instructiva —sin prédicas— especialmente para la juventud.

Lázaro Rodríguez, quien es del interior, traza un buen trabajo tradicional de ambiente y lenguaje campesinos en *Los hijos* (1986) que recoge una temática de contradicción: dos hijos de campesinos salen a estudiar, pero cuando años después regresan para satisfacción de sus necesitados padres, les informan que seguirán estudiando en la ciudad. Uno se enamora y se queda, el otro se va. Le pertenece también *Río Alto* —sobre el contraste ético entre lo individual y lo colectivo—, *El espejo* y *El acompañante*, todas de 1985, año en que se convierte en uno de los dramaturgos más representados en el país.

Abilio Estévez escribe una de las obras más logradas de este periodo (tal vez la mejor, técnicamente): *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* (1984). Es una obra completa en la que cada aspecto se destaca. El lenguaje enlaza perfectamente literatura y acción. La estructura es de excelencia: tres niveles que aparecen fragmentariamente, lo que provoca discontinuidad espacio-temporal. Concebida como pesadilla de un joven, éste se mueve hacia el pasado en busca de la verdad del poeta Zenea, a través de una escalera que comunica los tiempos, así como la realidad y la imaginación. Todo este trabajo lúdico provoca constantes rupturas con la ilusión teatral. La obra, que aparenta ser histó-

rica, es sólo una reinterpretación imaginada. Dirigida por Estorino, la pieza resultó un éxito en su presentación.

Francisco Garzón Céspedes (1947) es uno de los más afanosos y completos teatristas de búsqueda en Cuba. Es dramaturgo, actor, cuentista, director, periodista e investigador. Creó el Sistema Modular de Dramaturgia y Dirección Escénica, que se difundió por Latinoamérica. Fue un renovador en la narración oral añadiendo la gestualidad y planteando la escena como una forma de comunicación alternativa —lo que también llevó por Latinoamérica—. Fundó la Peña de los Juglares donde se hacía teatro (unipersonales) y todo tipo de actividad cultural y artística para un público particular. Dentro de su nutrida dramaturgia gusta trabajar piezas cortas sobre la condición humana llevada a situaciones límites, o sobre las máscaras individuales que debe descubrir el hombre, como ocurre en *Máscaras para dos desconocidos* (1985) —una mujer solitaria que se queda con un hombre impotente para intentar encontrarse a sí misma al final de su vida— o *Los trapecistas feos* (1985) en la que otra pareja que se encuentra al borde de la muerte decide juntarse para enfrentar, acompañados, su final. En *Las gaviotas no hablan inglés* y *Las gaviotas no muerden el anzuelo* (ambas de 1986) se desarrollan dos vertientes de una misma historia. En la primera un hombre blanco, mayor, acosa a una mujer negra, muy joven, en el puerto. Ella siente que él la lleva a encontrarse consigo misma; en la segunda es ella la que indaga la vida del hombre, quien le pide ayuda. Son obras dialécticas, fundadas en la palabra y no en la acción.

Francisco Fonseca Leyva (1957) denota aptitud dramatúrgica pero no deja volar la imaginación en sus obras. Llama la atención, sin embargo, la reflexión sobre la juventud y la crítica a la burocracia y otros defectos de la sociedad. *Cada cosa en su lugar* expone problemas estudiantiles: fraude académico, indisciplina, falso compañerismo. *El compás de madera* (1982) que surge de una investigación basada en un hecho real, es espejo de la incomprensión hacia el estudiante joven y sus necesidades (nadie comprende a un estudiante que no tolera la injusticia, por lo que tiene dificultades con todos y es finalmente expulsado de su escuela). El relevo generacional se ve en *Primera y pa'lante* (1986) en la que un joven administrador sufre presión en su

nuevo trabajo, hasta que él mismo, toma las "riendas" de su carro, desplazando a su chofer y denunciando que hace falta una interrelación dialéctica entre las generaciones. Bebo Ruiz trabaja con un teatro de realidades —*La beca* (1981)— y de ilusión —*El extraño caso de la muñeca que se cayó de un cuento*—; adopta el tema histórico en *Evangelina y los majases* (1986) donde el didacticismo lo hace caer en errores de construcción. La obra trata sobre una heroína de la independencia cubana que trató de tomar la Isla de Pinos donde quedó presa. Su teatro, que es para jóvenes, para 1987 aún estaba en proceso de desarrollo. Armando Lamas muestra sesgadamente el episodio del barco Mariel en *Eran las tres de la tarde*, pieza entretenida de final didáctico-revolucionario en la que una vieja presume vanamente de lo bien que están sus hijos en Estados Unidos. El día "del Mariel" confiesa la verdad y acepta su soledad por haberse marginado de la Revolución, reiterándose así la lucha entre lo viejo y lo nuevo. Aparte de unos fragmentos de canciones y sueños, es una obra tradicional. Jorge Ibarra Navia (1938) gusta de trabajar la comedia. En *La primera vez* (1984) trae las contradicciones de la mujer, con temas como la liberación femenina, el aborto o la soledad, en una comedia sentimental; en *El salto* proyecta la comedia de costumbres en la línea del sainete.

La más nueva promoción de dramaturgos cubanos es fértil. Al momento de terminar nuestro periodo de estudio habían escrito una o dos obras que reflejaban los tanteos de principiantes, a veces con el buen pie en la idea, a veces en la construcción de la obra. Son todos jóvenes con la inquietud de explorar las circunstancias de su edad —casi siempre galardonados con el Premio David— pero aún están en su proceso de aprendizaje teórico-práctico. Armando Correa en *Examen final* (1986) gana fuerza de ensayo teatral con la vida de una mujer injustamente maltratada; José R. Marcos trae un fragmento de la vida de Martí mediante el teatro de revista, en *Lluvia de oro* (1986); Lira Campoamor enfrenta a dos jóvenes para que se cuestionen sus metas y su mundo, mientras señala las fallas de los adultos, en *Galaxia cero*; Humberto León presenta un tema histórico con vigencia: las migraciones caribeñas en busca de trabajo, en este caso son haitianos, en los años treinta. Elvira Van Brakle, también coloca a jóvenes en un camping, en un juego que cuestiona a la sociedad

—*Las estaciones del hechizo* (1981)—; Reinaldo Montero (ya con un premio en *Con tus palabras* —1984—) retrata en *No dar gato por liebre* (1986) los conflictos personales de las parejas jóvenes recién casadas. Esther Suárez expone en *Asesinato en la Playita 16* (1986) un plan para hacer leer a los jóvenes. Eloy Hernández en *El camino* (1986) plantea la vida de los jóvenes pre-revolucionarios, con su esperanza de unirse a la Revolución; Amado del Pino recuerda a Chéjov en *Temas y estructuras* (tomados de *La estepa*) en su obra *Tren hacia la dicha* (1986) sobre la soledad e incomunicación; Carlos Torréns vuelve al teatro realista revolucionario de los setenta en *Aquí en el barrio* (1986) sobre los males de un joven que se aparta de la Revolución; José González hilvana un ingenioso trabajo en el que un grupo de jóvenes que presentan una obra de teatro van viviendo lo mismo en su realidad. Otros que se inician son: Alejandro Iglesias —*Baño de mar* (1984)—, Mario Builde —*Sabina* (1983)—, David Camps —*En el viaje sueño* (1984)—, Luis Carmona —*La proposición* (1986)—, César de Castro —*El peregrinaje semántico de Cheo*—, Jorge Luis Garrigán —*La nuez del saber* (1984)—, Enrique Núñez —*Dios te salve comisario*—, Diana Rodríguez —*Nokan y el maíz* (1986)—, Joel Cano (1966), Carmen Duarte (1959), etc. Esta gran cantidad de autores cubanos obedece a la abundancia de concursos, premios y oportunidades que hay para incursionar en el teatro.

Grupos

Los intentos para desarrollar un teatro en Cuba parten de 1915 cuando se hizo un seminario de teatro. En 1927 se creó el Instituto Pro Arte Dramático, disuelto enseguida, pero desde el año siguiente un grupo de profesores empezó a presentar obras de Pirandello y un teatro anti-convencional que desembocó en el Grupo La Cueva (1936), pero el verdadero teatro universitario comenzó en 1941 cuando Ludwig Schajowicz, con apoyo de Alejo Carpentier, montó *Antígona* con resonado éxito. Preparado en la mejor cultura teatral y general en Europa, Schajowicz logró que surgiera la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de la Habana (ADADEL) en 1940. Desde ahí presentó gran cantidad de teatro universal, clásico y moderno.

Se fomentó el buen gusto y el entusiasmo de autores, pero no se presentó nada cubano. Al salir Schajowicz hacia Puerto Rico, cambió el sistema de dirección, pero continuó el grupo y hasta se creó un Teatro Experimental (1948). En la época del General Batista la política interfirió con el teatro universitario y finalmente lo cerró, pero reabrió nuevamente tras la Revolución. De 1959 a 1978 se hizo una producción por año, pero no renovaron los métodos, por lo que se agotó. Se cerró en 1978. Meses después se reabrió bajo la dirección de Armando del Rosario, quien lo ha mantenido con pocos estrenos y nunca con la calidad de sus inicios (las obras son convencionales; no se experimenta ni hay búsquedas) pero al menos sigue existiendo como grupo.

A partir de la Revolución todos los grupos cubanos son oficiales, ya que todos parten de organismos gubernamentales y reciben subvención, en el caso de ser aficionados, o pagos, cuando son profesionales. De los grupos profesionales urbanos destacan el Teatro Estudio, el Rita Montaner y mucho más tarde el Teatro Político Bertolt Brecht. El Teatro Estudio data de 1958 y es el grupo urbano más importante del periodo revolucionario. Al principio hacen teatro español, latinoamericano y universal en la Sala Ñico Pérez. Luego se cambian a la Hubert Blanck y continúan con teatro universal, pero añaden el cubano. En 1968 reciben teatristas de diferentes partes del mundo que les ayudan. Ese mismo año se fragmenta y se forma el Grupo de los Doce y el Escambray. De 1968 a 1978 hacen todo tipo de teatro y hasta tienen una escuela de actuación. Esas actividades atomizan el grupo y disminuyen la calidad. Luego tienen pocos montajes y como en todos los grupos la prédica político-social los anquilosó, pero en los últimos años Vicente Revueltas (director del grupo) ha experimentado con el espacio y se convierte en uno de los pocos lugares que hace teatro extranjero y de experimentación. Ha sido, pues, uno de los grupos más importantes de la Revolución.

El Teatro Rita Montaner es viejo (1962). Desde el principio tuvo sala y su predilección siempre ha sido el teatro universal. Se han dedicado por épocas a diferentes manifestaciones del teatro: infantil, juvenil, laboratorio, al aire libre. Han tenido concursos y todo tipo de actividad teatral. Por los años ochenta fue uno de los grupos que más montajes hizo en el país. El Teatro

Político Bertolt Brecht nació en 1973 con el propósito de hacer teatro político de excelencia. (No tuvieron sala; usaban el Teatro Mella.) Pero su línea político-social continuó el ritmo de representaciones realistas y repetitivas; sus montajes, sin embargo, no mermaron como en otros grupos, aunque de todos modos desapareció. Otro grupo, nuevo en el teatro urbano es Juglares, que fundó Francisco Garzón Céspedes por los años ochenta. Dedicado a las búsquedas, servía a un público determinado, y más, cuando extendieron su labor al resto de las artes.

Todo el teatro que se hace en Cuba es popular porque es para todo el pueblo, sin embargo, y como es lógico, hay niveles de codificación. El teatro urbano, a veces profesional, es un teatro culto que se hace en sala e intenta lograr altura estética. Por mucho tiempo conservó la idea de diversión como, por ejemplo, Jorge Anckermann (1965-1977) quien se dedicó primero al bufo cubano y luego a la comedia musical y tenía actores cantantes y actores dramáticos. También siguen este curso los grupos mencionados anteriormente. Pero pronto los conjuntos urbanos son como los demás: hacen un teatro para un público obrero o juvenil, es decir, masivo. Dentro de este teatro se ubica el Grupo Teatrova (1974). Se trata de un pequeño conjunto constituido por una actriz, un compañero guitarrista y un director (Adolfo Gutkin). No usan accesorios; su comunicación es a base de una relación músico-textual de calidad con la que crean un mundo mágico y poético. Se habla y se canta en un espectáculo breve (con muchas imágenes visuales) realizado con dominio de lenguaje —*La sierra chiquita, La compañera* (sobre la opresión de la mujer en la sociedad de clases) y *La cuestión*—. Hacen también teatro infantil. Cubana de Acero (1977) dirigido por Albio Paz, es un grupo urbano que pertenece a la Compañía Metalúrgica. Se trabaja con obreros en sketchs de mucho humor sobre sus problemas. El mismo Paz escribe *El remachador de remaches*, *Octubre* y *Los apropósitos* (que es de juegos). Los grupos cubanos tienen la cualidad de hacer teatro de creación colectiva con autor, lo que ocasionó el nacimiento de muchos "dramaturgos de grupo", especialmente por los años setenta. Uno de los más destacados fue Albio Paz, quien inicialmente trabajó con el Grupo Escambray; hablaremos de su obra más adelante.

El Teatro de Participación Popular (1970) por su parte, sale del Grupo Escambray. Herminia Sánchez y Manuel Terraza son los fundadores y directores, quienes regresan a La Habana luego de trabajar en el interior para hacer un "teatro proletario urbano". Utilizan el mismo sistema de investigación, participación del público y debate; las obras se desarrollan con estructura episódica. Sus actores son obreros, estudiantes y todo tipo humano ajeno al mundo artístico. El ritmo musical en que se apoyan es el "guaguancó". Dentro de sus creaciones colectivas más importantes, con autor, están: *Amante y Penol* (1972), de Herminia Sánchez que trabaja con los muelleros y sus luchas y *Un hombre del Partido* (1973) —teatro coral inspirado en textos de Fidel y Raúl Castro, y Osvaldo Dorticós. También escribieron *Cacha Basilia de Cabarnao* (1971) y otras obras con estudiantes, amas de casa, electricistas, muelleros, etc.—, *Flores con rosas azules* (1974), *Se hizo seis* (1975) y *De pie* (1976). Anaquillé (de los ochenta) es un grupo moderno dirigido por Tomás González, quien crea un "teatro de actuación trascendente", es decir, una búsqueda del fondo de los personajes-actores para transformarlos de alguna manera y que se encuentren a sí mismos más allá de lo cotidiano (recuerda el teatro de Eugenio Barba y el Teatro Antropocósmico, en México). Con su obra *Los juegos de la trastienda* logra en 1985 un espectáculo vanguardista, con técnicas europeas modernas, de cuerpo y voz, e influencia hindú. Cada noche los actores trabajan juegos diferentes según su creatividad. La influencia de Grotowski, Barba y otros grupos de teatro de cuerpo es evidente, pero los recursos van mucho más allá.

El pionero de los grupo obreros en Cuba es el Teatro Popular, que creó Paco Alfonso en 1943 afiliado a la Federación de Trabajadores de La Habana y al Sindicato de la Aguja. Eran miembros del sindicato que hacían obras para reflejar los problemas de los trabajadores (tenían un escenario portátil). Fueron perseguidos y censurados en 1945, pero tras la Revolución el grupo continuó con el mismo director, quien aún a mediados de los ochenta escribía y representaba.

Uno de los sectores más importantes del teatro de grupo en Cuba es el teatro rural campesino. Su mejor expresión es el Grupo Escambray (1968), desgajado del Teatro Estudio. Sus integrantes (doce originalmente) eran actores profesionales que no

estaban satisfechos con lo que hacían en la Capital, de modo que decidieron idear una forma de servir más directamente a la Revolución. Su propósito era obtener otro público y otro lenguaje teatral dentro de la nueva política y cosmovisión cubanas. Se instalaron entonces en la zona del Escambray, donde se había peleado la Revolución y donde se habían escondido los "bandidos" o contrarrevolucionarios. Al principio trabajaban de modo trashumante, pero luego se establecieron en La Mancagua desde donde trabajaron con comunidades aledañas (hoy están en Santa Clara). Primero presentaron farsas dirigidas por Gilda Hernández (*Escambray mambí* —1969—, por ejemplo). Después intentaron la narración oral (*Los cuentos* —1971—). Desarrollaron un método que consistía en investigar por algún tiempo la vida y problemas de la comunidad. De ahí se preparaba una obra que finalmente escribía un miembro del grupo y en las obras integraban el debate, ya que su propósito era la participación de público; conseguida esta comunicación inmediata, el debate se convierte en parte de la estructura de las obras. Siempre terminaban con décimas campesinas alusivas a lo escenificado. Las técnicas eran fundamentalmente brechtianas y de ahí parte una limitación del conjunto en su periodo de los setenta: el excesivo didacticismo revolucionario que los hacía a veces demasiado simples, sin posibilidades de trascender en el tiempo y el espacio. Sin embargo, ellos han alegado que su propósito era la comunicación inmediata, lo cual lograron. Este grupo ha sido denominado el pionero del teatro de ruptura en Cuba por el logro de un nuevo lenguaje teatral.

Las obras más importantes del Grupo Escambray trazan la trayectoria de importantes "dramaturgos de grupo". Albio Paz (1936) por ejemplo, es uno de los más fecundos dramaturgos cubanos de este periodo. Trabaja con Escambray y otros grupos (ahora tiene el suyo) además de escribir obras individuales. Su primer gran éxito, así como el del Grupo Escambray, fue *La vitrina* (1971) resultado de una intensa investigación del grupo sobre el arriendo de tierras —los campesinos fueron hechos propietarios por la Revolución y no entendían por qué luego les quitaban las tierras para hacerlas colectivas—. La representación se interrumpe para oír al público; se usan décimas (de Gilda Hernández) como elemento cultural complementario, y se mo-

difica la obra según la participación comunal. Es un trabajo realista hasta que un campesino muerto resucita y todos empiezan a morir y resucitar, lo que a pesar de haberse explicado como propósito simbólico no concuerda con la obra que hasta ese momento es casi documental. Y desde luego ésta, como las otras obras del grupo, responde a propósitos didácticos dirigidos a gente humilde por lo que son completamente simples y cotidianas. Más adelante el mismo Paz escribe una secuela de este tema, *El rentista* (1973), sobre el campesino que no quiere trabajar. Otra obra de Paz para Escambray es *El paraíso recobrado* (1972) farsa sobre el trabajo contrarrevolucionario que hicieron los Testigos de Jehová en el campo. *Antón Antón Pirulero* (1975) —ya fuera de Escambray— es puro teatro didáctico para mostrar como la gente de vecindad no tenía nada antes de la Revolución, pero después, todos tienen lo necesario; *El robo del motor* (1947) es una reprimenda a los que no se organizan en el sistema socialista (por eso no tienen lo que necesitan). *Huelga* (1981) —con el grupo Cubana de Acero— usa teatro periódico para enterarnos de la situación obrera del país, mientras se presenta la historia de un obrero desmembrado por una máquina defectuosa en la época de Batista, cuando los norteamericanos poseían esas compañías. El obrero no recibe ayuda; a los que hacen huelga los llevan presos y con el paso del tiempo todo sigue igual, es decir, que no valieron los sacrificios. Estas y otras obras de Paz tienen siempre un propósito de enseñanza respecto a la Revolución. Son realistas, trabajadas con recursos simples y sin que haya nada innovador, excepto el foro con el público.

Roberto Orihuela es otro autor de grupo que también trabajó con Escambray. En 1974 escribió *Ramona*, obra de tres narradores que pretende decir que sólo cuando se unan el hombre y la mujer, sin discriminaciones, se podrá obtener algo de la sociedad. Es obra de debate en defensa de las mujeres. *La emboscada* (1979) trata el tema de la lucha contra bandidos, pero con mayor madurez que sus obras anteriores. Es más profesional y compleja y suprime el debate. Continúa el tema en *Lucha contra bandidos* (1983); *Accidente* (1986) es una obra lograda con la que entra en la corriente de recursos modernos, dirigidos al trabajo del discurso escénico, montado sobre la conversación de un obrero metalúrgico con la muerte, en un momento de vigilia.

Los novios (1980), *Dios de primavera, A las armas valientes* (1977) amplían su dramaturgia. Sergio González Corrieri, director del Grupo Escambray por muchos años (en 1987 Carlos Pérez se convierte en director artístico), reescribió algunas de las obras, resultado de las investigaciones colectivas: *Las provisiones* (1972) seguía el tema de Paz sobre los problemas con los Testigos de Jehová y añadía el debate como parte de la estructura de la obra; *Y si así fuera* (1978) trabaja la idea de una posible invasión norteamericana a Cuba (es para la toma de conciencia sobre el país).

Otros autores de grupo que trabajaron con Escambray son Gilda Hernández y Julio Medina. La primera escribió *El juicio* en 1973, al que ella denomina "evento de participación", ya que no se puede presentar sin la participación del público, quien se integra a la obra como personaje (jurado) en un drama agrario de la relación del hombre con su tierra. La importancia de esta obra es el triunfo que logra el grupo en su afán colectivo —ya no sólo trabajan todos ellos, sino también el público—. Medina presenta en 1974 *El patio de Malulú* y *De como San Cleto le vendió a San Cleto*. Por los ochenta la fórmula del grupo empieza a tambalearse. Pasan mucho tiempo sin estrenar, mientras se dan cuenta de que corren nuevos aires en el teatro, hay agotamiento de la creación colectiva, los temas didácticos ya no son necesarios, etc. En 1981 presentan una obra de autor, *Los novios*, de Roberto Orihuela y luego *Molinos de viento* (1984), de Rafael González, en sala; esta última es una obra moral de ambiente estudiantil, con música y baile, sobre el robo de exámenes. Ya en estas obras los personajes son más humanos (no unilaterales como los de la creación colectiva); los temas son nuevos (se parte de lo individual); hay otros recursos expresivos. El público campesino ha quedado atrás. Las propuestas didáctico-colectivas, válidas como instrumento revolucionario, no son plausibles una vez afincada la Revolución, por lo que el grupo retorna lentamente al teatro de sus orígenes, de diferentes tipos de público y cuyo fin era estético y de diversión. Hay una tímida mirada crítica a los problemas actuales del país, unida a cambios incipientes en la escenificación.

La Yaya (1973) es un desprendimiento del Escambray. Lo funda Flora Lauten en una comunidad de campesinos. Usa el mismo sistema de Escambray (investigación de los problemas de

las comunidades; confección de una obra) con la diferencia de que sus actores son los propios campesinos a quienes les enseña rudimentarios elementos escénicos. Los mismos campesinos buscan, entonces, posibilidades a sus problemas a través del teatro. Se vale de actos y juegos en piezas cortas por lo que se convierte en "dramaturga de grupo". De la Yaya y su Teatro Comunitario parte el Grupo Cayajobos (1974) iniciado en las comunidades de la Agrupación Genética del Este y dirigido por Humberto Llamas. Posteriormente se extendió a diferentes comunidades, estableciendo allí diferentes conjuntos y creando relaciones entre grupos, comunidades y teatro (muchos de los actores eran campesinos). Hicieron teatro periodístico, pedagógico, de vaquerías, etc., e incorporaron grandes grupos de vecinos, ayudando así al cambio social. Pero la magnitud del proyecto hizo difícil su coordinación, por lo que se redujo a un solo grupo —Grupo de Teatro Nuevo Valles de Picadura— que como no tiene dramaturgo está limitado, pero usan el sistema de creación colectiva. Entre sus obras de creación colectiva cuentan *El chisme, El machismo* (para corregir problemas sociales) y *El velorio feliz* (sobre fiestas tradicionales).

Del Conjunto Dramático Nacional, en los albores de la Revolución Cubana nace el Grupo Dramático y posteriormente el Conjunto Dramático de Oriente, hoy conocido como Cabildo Teatral Santiago. Como casi todos los grupos de la Revolución empiezan haciendo teatro de sala en La Habana. La insatisfacción que sentían en 1971 la empezaron a mostrar en obras como *Amerindias*, creación colectiva sobre la Conquista. Luego intentaron el "Toral" partiendo de experiencias de "los explotados"; por último trataron el teatro bufo en *El macho y el guanajo* . Finalmente se encontraron con las "relaciones" (una expresión afro-cubana de los negros de Santiago que consistía en contar historias). Renuevan ese concepto con otros elementos y terminan encontrando su verdadera línea que hoy incluye sátira, música, máscaras, comparsas y mucho color, todo hecho en un espacio al aire libre, con temas que pueden ser históricos o de actualidad. Su director, Raúl Pomares, se ha convertido en otro "dramaturgo de grupo" y ha escrito otras obras como *El 23 se rompe el corojo* (1973) o *De como Santiago Apóstol puso sus pies en la tierra* (1974). En 1976 se dedicaron a hacer teatro para desfiles

carnavalescos, además de una obra sobre las luchas campesinas entre 1925 y 1945 —*Mientras más cerca más lejos*—. El debate no cae dentro de su estilo, ya que se vale de otros recursos, siempre relacionados con el público.

En los años ochenta se han desarrollado muchos grupos juveniles que hacen teatro desde sus inquietudes y preferencias. Bebo Ruiz dirige el Grupo Joven Teatro de Marianao en el que trata solamente temáticas juveniles. El Grupo Irrumpe (1983) que dirige Roberto Blanco, gusta de hacer teatro imagen, muy moderno; El Buscón (1984) dirigido por José A. Rodríguez hace investigación y búsquedas innovadoras —salen a menudo al extranjero—; el Teatro Extramuros de La Habana; Pinos Nuevos (1977) —es de estudiantes de la Isla de la Juventud que hacen teatro para jóvenes mediante búsquedas de taller que dirige Iván Pérez; el Teatro Obstáculo es experimental, moderno y diferente —como en *La cuarta pared* de Víctor Varela, que es el espectáculo más innovador de los ochenta; El Cabildo Teatral de Guantánabo dirigido por Raúl Pomares; el Teatro Mirón Cubano, de Matanzas; el Conjunto Dramático Ciego de Avila el Teatro Musical de La Habana dirigido por Miguel Lucero, y el Colectivo Teatral Gamma entre muchos otros. Para 1977 existían setenta casas de la cultura y cuarenta y dos grupos; para 1987 había cincuenta grupos profesionales subsidiados por el gobierno, pero la poca producción y la baja calidad de las obras, su corta duración y la representación casi calcada en el interior hicieron que se iniciaran diferentes pagos por categoría y trabajo, lo que produjo polémicas. En todas las áreas en que se desarrollan estas agrupaciones se combinan aficionados con profesionales.

Temas

Las ideas trabajadas en el teatro de Cuba de 1967 a 1987 son muchas ya que se trata mayormente de un teatro ideológico-didáctico. Sin embargo, se pueden dividir en dos etapas y catalogarse bajo otras ideas más generales. De 1967 hasta 1979 (y aún desde el triunfo de la Revolución) la mayor parte de las ideas corresponden al cambio entre "lo viejo y lo nuevo" —el antes y el ahora—; a la dificultad de algunos en acostumbrarse y hasta la

nostalgia de una época, la de Batista, que es repudiada en la mayoría de las obras. Los temas individuales se vuelven colectivos; los familiares pasan a ser sociales (el lenguaje "social" se vuelve fuerte y hasta agresivo; directo y coloquial). Esta ambigüedad empieza a desaparecer a fines de los setenta, ya asentada la Revolución, y aunque se mantiene una que otra obra de defensa revolucionaria didáctica y política, la mayor parte de los dramaturgos, sean individuales o de grupo modifican su temática para presentar las contradicciones ocasionadas por el proyecto revolucionario; para criticar sutilmente su realidad actual y para dar paso a las preocupaciones y situaciones íntimas del hombre. Nunca olvidan, sin embargo, el contorno socialista en el que viven, marco de cada conflicto planteado en las obras, pero se recupera la poesía en el lenguaje y se devuelve la mirada a la imaginación. Los temas históricos, por su parte, se trabajan en ambas etapas.

En la primera época de la Revolución, y hasta fines de los setenta, los temas más importantes son: la lucha contra bandidos (contrarrevolucionarios) —*El hijo de Arturo Esteves*, de González Cascorro; *En Chiva Muerta no hay ladrones*, de Hernández Savio; *Asalto a las guaridas*, de Tito Junco; *Unos hombres y otros*, de Jesús Díaz (que aunque es de 1966 tiene impacto en años posteriores); *El juicio*, de Gilda Hernández y *La emboscada*, de Roberto Orihuela que nos parece la mejor lograda dramática y formalmente. La transformación de Cuba y el conflicto entre el pasado y el presente después de 1959 es otro de los temas más relevantes como se muestra en *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José Brene; *Adriana en dos tiempos*, de Freddy Artiles; *La vitrina*, de Albio Paz y Escambray; *Eran las tres de la tarde*, de Armando Lamas y muchas otras, especialmente las del Escambray. La época batistiana y sus desmanes, a la par de los que hicieron la Revolución desde su vida cotidiana aparecen en *Llévame a la pelota*, de Ignacio Gutiérrez; *Mambrú se fue a la guerra*, de Héctor Quintero; *El impacto*, de Justo Esteban Estevanell, *Los dos amigos*, de Félix de la Paz y *Huelga*, de Albio Paz. La marginalidad y todo el costumbrismo del "solar" cubano prerrevolucionario está en *María Antonia* (su mejor expresión) de Eugenio Hernández Espinosa; *Santa Camila*, de Brene, *La chacota*, de Nicolás Dorr y *Huelga*, de Albio Paz. Las consecuencias de la Revolución se ven

en subtemas como la Batalla de Girón —*Girón-historia verdadera de la Brigada 2506*, de Raúl Macías; *Girón todos los días*, de Carlos Beltrán y *Leopardos, máscaras y ratones*, de Rodolfo Valero—. La afirmación revolucionaria está en *Los chapuzones*, de Ignacio González, y la "emancipación" que trae la Revolución a la mujer, la lucha por cambiar el machismo, la muestra *Adriana en dos tiempos*, de Artiles, *Ramona*, de Roberto Orihuela y Escambray, *De dos en dos*, de Artiles, *Estación de cambio*, de Rodolfo Pérez Valero y *La compañera*, de Teatrova, que muestra la opresión de la mujer en la sociedad de clases; las luchas contra el imperialismo, los cambios de valores, las separaciones familiares por la Revolución, los problemas de los obreros, los procesos de integración de los campesinos a otras tareas, todo aparece retratado en el teatro.

La mayor preocupación yacente en la segunda etapa se encauza en los jóvenes. Se critica a menudo el sistema educativo y los problemas que enfrentan allí los adolescentes —*El compás de madera*, de Francisco Fonseca Leyva, *Molinos de viento*, de Rafael González—; la indecisión de los jóvenes que se apartan de la Revolución —*Tema para Verónica*, de Alberto Pedro—; el cuestionamiento de las nuevas generaciones y su porvenir —*Galaxia Cero*, de Lira Campoamor—; los problemas laborales generacionales —*Primera y pa'lante* de Fonseca Leyva. Se critican los problemas de la Revolución como la falta de vivienda —*Una casa colonial*, de Nicolás Dorr y *El caballero de Pogolotti*, de Héctor Quintero—; el contrabando —*Aquí en el barrio*, de Carlos Torres—; la renuencia de los viejos a cambiar su estructura mental —*Adriana en dos tiempos*—; la emigración fuera de Cuba y los que se quedan —*Week-end en Bahía*— y el éxodo del Mariel; la burocracia —*El esquema* y *Temas para broncas con posibles fechas*, de Artiles, que critica humorísticamente todo lo malo de la nueva sociedad.

Los temas individuales más comunes en los años ochenta, muestran las dificultades personales de la mujer —*Sábado corto*, de Héctor Quintero—, la vejez —*El caballero de Pogolotti*, también de Quintero; las relaciones de parejas —*No dar gato por liebre*, de Reinaldo Montero o *Toca melodía gente*, de Orlando Vigil—; los deportes —*Chocolate campeón*, crítica al mundo del boxeo, de Jesús Gregorio— y la proximidad de la muerte —*Máscaras para*

dos desconocidos y *Los trapecistas feos*, de Francisco Garzón Céspedes.

Finalmente, algunos trabajan eventos históricos, como Bebo Ruiz en *Evangelina y los majases*, *Fernando Poo*, de Ignacio González, *Plácido* y *Los profanadores*, de Gerardo Fulleda León o *Lluvia de oro* (sobre Martí), de José R. Marcos.

Festivales

Son muchos los festivales que se celebran en Cuba en el lapso de 1967 a 1987, algunos iniciados años antes tras las transformaciones revolucionarias; otros creados más adelante. Mencionaremos sólo los sobresalientes como el Festival Latinoamericano (1961) organizado por Casa de las Américas que comienza con grupos cubanos que hacen trabajos de Latinoamérica; a partir de 1968 llegan los propios grupos latinoamericanos a presentar las obras invitadas, iniciando una estrecha relación con Cuba. El Festival de Teatro Nuevo (1968) se celebra en el interior y sirve para exponer el verdadero estado del teatro cubano; sus virtudes y sus defectos. Por ejemplo, se observa que aún se mantiene el objetivo de "ser útiles a la Revolución". El Festival de Teatro de La Habana se inicia en 1980 (comienza con el clásico mambí *Perro huevero aunque le quemen el hocico*). Se realiza cada dos años y a partir de 1982 se convierte en una celebración internacional con invitados y montajes de todo el mundo. Desde la edición de 1987 se eliminó su carácter competitivo. Se celebra también el Festival de Camagüey que en 1983 fue muy efectivo, pues sirvió para mostrar que no había mucho teatro ni temas nuevos (por lo que ganó una obra hecha por cubanos en Angola). Hay también un Festival de Teatro para Niños y Jóvenes (1966).

A pesar de que los festivales exhiben las fallas nacionales una y otra vez, son pocos los grupos que han tenido el coraje o el estímulo para realizar búsquedas, enterarse de lo que ocurre en el resto del mundo y aplicarlo a su contextualidad.

Hay algunos encuentros que se celebran en Cuba como el Encuentro Internacional de Teatristas (1964-1966) y el Encuentro de Teatristas de América Latina y el Caribe (muy espaciadamente) cuya tercera edición es de 1987.

Escuelas, talleres, espacios teatrales

En los países socialistas las instituciones no duran mucho, ya que se van modificando a medida que cambian las necesidades del pueblo o la capacidad del estado. Así, tras los intentos universitarios realizados por Ludwig Schajowicz en los años cuarenta, lo que fue la Academia Municipal de Arte Dramático se convirtió en 1959 en Escuela Provincial y luego desapareció. Ese mismo año surgió la Escuela Nacional de Arte con una de las dependencias adjudicadas al teatro. En 1961 se realizó el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional (Osvaldo Dragún dirigió una parte) de donde salieron los nuevos autores que darían frutos por los setenta y ochenta. En el Primer Seminario de Danza y Teatro de este año fue donde se estableció la nueva política teatral: que el teatro que se escribiera debería ser parte de la sociedad y responder a la historia, es decir, el teatro debía defender la Revoluciòn. En 1961 también se creó la Escuela de Instructores de Arte y al año siguiente, la Escuela Nacional de Arte donde se estudian cuatro años (becados). De 1976 data la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior del Arte, de donde salen los más nuevos teatristas. Estudian cinco años que les garantizan la licenciatura académica. El Conjunto Dramático Nacional y la Brigada Covarrubias también enseñan teatro por estos años, especialmente a través de talleres. El Teatro Estudio tiene un taller dirigido por Vicente Revueltas cuyo fundamento es investigar el signo escénico.

Hay bastantes espacios teatrales en Cuba, sin embargo, no aparecen mencionados en los estudios (además, consideran "espacio" la sede de un grupo, aunque no sea sala). Son de recordar la sala del Teatro Estudio, la del Teatro Rita Montaner, así como el Salón Ensayo de la Casa de la Comedia. Las escuelas y universidades disponen de auditorios, centros o teatros para todo tipo de actividad escénica. Los espacios más comunes son los abiertos: plazas, calles, parques, etc.

Organizaciones

Desde principios de siglo en Cuba existieron diversas organizaciones de teatro. Después de la Revolución Casa de las Américas es la organización cultural más importante de la Isla. De allí salen revistas, concursos, encuentros, comunicaciones. Su sección de teatro es importante. UNEAC, o la Unión de Escritores y Artistas Cubanos data de 1962; allí se reúne todo lo relacionado con la labor de teatro. También existe como institución el Consejo Nacional de Artes Escénicas, presidido por Raquel Revueltas.

Premios y revistas

La gran pléyade de dramaturgos cubanos que han aparecido en estos años obedecen fundamentalmente al estímulo de los abundantes concursos y premios de teatro en el país. Desde 1917 ya se otorgaban premios a la dramaturgia, tradición que acentuó el Teatro Popular con otro concurso por los años cuarenta. Después de la Revolución, la Institución de Casa de las Américas inició en 1960 un concurso literario —para toda Latinoamérica— que incluía el teatro, premio que se convirtió en décadas posteriores en uno de los más prestigiosos de Latinoamérica; la obra ganadora se publica en la revista *Conjunto*. La UNEAC también tiene su premio, Juan Antonio Ramos. En los setenta se crearon muchos premios, casi todos para jóvenes, entre ellos el importante premio David, Concurso 26 de Julio, La Edad de Oro y 13 de Marzo. De 1982 es el concurso Rolando Ferrer, que monta las obras premiadas. La revista *Tablas* otorga otro galardón en 1984, al que se agregó más adelante el premio del Instituto Internacional de Teatro.

Iniciándose el siglo, ya había una revista de teatro en Cuba, editada por la Sociedad de Teatro Cubano. En 1944 se creó la *Revista del Teatro Popular*. Por los cincuenta el Grupo Prometeo sostuvo otra. Casa de las Américas tiene la suya desde 1961, pero como era de cultura general, en 1964 se fundó *Conjunto*, únicamente para el teatro (tanto de Cuba como de Latinoamérica). El propósito era publicar obras inéditas y hablar de lo que se

hacía en el Continente para acercarse más a Latinoamérica. La revista ha continuado una brillante trayectoria, por muchos años bajo la dirección de Manuel Galich. A su muerte en 1984, Magaly Muguercia toma la dirección. [Hoy confrontan graves problemas por la situación económica de Cuba.] Dada la vasta información recibida del teatro latinoamericano, en 1983 se fundó la revista *Tablas* –informativa– con un formato parecido al de *Conjunto* (también se publican obras inéditas) pero dedicada exclusivamente al acontecer teatral en Cuba.

Conclusiones

Dos décadas dura el teatro cubano revolucionario. Tuvo auge en los sesenta muy influido por el teatro universitario clásico y moderno, que aún conocían, pero con nuevos temas revolucionarios. La pasión por la militancia, por defender los principios revolucionarios y desahogar los temas de la transición política, predominaron. Pero su culminación se da en los setenta cuando la creación colectiva, el pueblo como creador y actor, fueron los recursos que sirvieron para reforzar la política socialista. Había cientos de grupos haciendo creación colectiva sobre temas de actualidad. Se configuró entonces un teatro "cubanizado" dentro del Socialismo, importante como refuerzo del poder. El problema que se creó fue el temor a denunciar la mediocridad de obras que alababan la Revolución. Ya a fines de los setenta se desbordó la creación colectiva; los temas se viciaron por tanta repetición y la calidad se sometió abiertamente a la ideología. Algunas obras se salvaron estéticamente, pero en general sería necesario hablar de un teatro de pueblo, adscrito a un referente preciso, fuera de cuyo contexto resulta pobre ya que está hecho como respuesta a un momento y un lugar precisos. Desde el nacer de los ochenta, el agotamiento devino en una transformación estética en los viejos autores iniciados con la Revolución. La nueva generación ha retornado a lo intimista, a pocos personajes, a conflictos personales; al ser individual con problemas propios, no sociales, aunque sin desdeñar el contorno político-social que los define. Los textos se vuelven cada vez más críticos. Al principio esas dificultades se solucionaban felizmente

al final de las piezas, pero poco a poco se fueron quedando sin resolver, obligando al público a la reflexión.

Al día de hoy son raros en Cuba los estudios analíticos o algún examen objetivo de su propio teatro, fuera de la óptica marxista, lo que les impide carear sus limitaciones.

Hay también escasez de directores creativos, abiertamente arriesgados. El aislamiento del país fomenta (más aún fuera de la Capital) la continuidad de esquemas anticuados. Falta un conocimiento y aplicación de bases teóricas nuevas y diferentes (como lo que han hecho Tomás González en *Los juegos de la trastienda* y Estorino en *Morir del cuento* o Abilio Estévez en *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*). Y falta, sobre todo, la liberación del peso ideológico para trabajar la imaginación o la crítica en completa libertad, sin la insistencia en fórmulas esquemáticas y didácticas; sin el temor a la represalia o al censor. Para 1987 el gran público obtenido en estos años está paralizado, esperando un estímulo para "participar"; la labor teatral aunque tambaleante sigue en pie; el movimiento teatral existe, sólo necesita que lo airee la renovación.

[Los tres años que no auscultamos en la década de los ochenta ofrecen espectáculos de cambio radical, chocantes y polémicos a la crítica tradicional, acostumbrada al teatro verbal: "performances" —*Time Ball o el juego de perder el tiempo*, de Joel Cano—; teatro danza —*Eppure si muove*, de Caridad Martínez o teatro alternativo (teatro renovador al margen del oficial) —*La cuarta pared*, de Víctor Varela—. Estas y otras muchas expresiones vanguardistas y de crítica abierta al sistema, con las que finalizan los ochenta, se prevéen como la salvación estética en un futuro próximo, del nuevo teatro cubano.]

La pasión según Antígona Pérez de Luis Rafael Sánchez.

Puerto Rico

Las islas caribeñas, consideradas antillas mayores (Cuba, República Dominicana, Puerto Rico), comparten la misma génesis teatral: el areyto. Esta palabra taína recoge un ceremonial prehispánico compuesto por danza, música y pantomima de objetivos bélicos, heroicos o religiosos que de paso servían como entretenimiento. Se transmitían oralmente, por lo que no ha quedado constancia de los mismos. Del periodo colonial sólo se recuerdan los auto sacramentales ofrecidos por la Iglesia en las fiestas principales y comedias españolas representadas en las plazas, mal vistas por la Iglesia, pese a que generalmente se celebraban para recibir los nuevos incumbentes.

La llegada de la imprenta a la Isla en 1806, así como el nacimiento del criollo puertorriqueño propiciaron el brote teatral en el país. La primera obra, incompleta, anónima y de temas muy laicos —infidelidad, bigamia, maldad masculina— data de 1811. Poco después, Pedro Tomás de Córdoba inició el tema patriótico (español) en *Triunfo del trono y lealtad puertorriqueña* (1823). Pero los verdaderos clásicos decimonónicos de la dramaturgia puertorriqueña fueron Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882) y Salvador Brau (1842-1912) quienes escribieron en la

segunda mitad del siglo. Tapia activó los temas del prejuicio racial y la inferioridad femenina en el matrimonio, a la vez que inició el tema histórico mediante tramas de héroes y situaciones internacionales —*Roberto d'Eureux*, por ejemplo—. Era teatro romántico, mayormente en poesía, lo mismo que el de Brau. Este último escribió teatro más cercano al contexto puertorriqueño en temas, personajes y lenguaje —por ejemplo, *La vuelta al hogar*—. Criticó la sociedad, el sistema de justicia y el contorno histórico cimentando el nutrido teatro social puertorriqueño del siglo XX. El costumbrismo tuvo su mejor exponente en Ramón Méndez Quiñones (1847-1889) —*Un jíbaro*—. Por el mismo periodo —fines de siglo— hubo un drama satírico-humorístico (sainetes, teatro menor) que se cebaba en lo político-social del momento.

Con el cambio de soberanía en el país en 1898, como consecuencia de la Guerra Hispanoamericana, los historiadores señalan una atomización temática de las manifestaciones teatrales isleñas (teatro político, histórico e inclusive, teatro de tema proletario). Muy pronto arraiga el teatro obrero alentado por el progreso de las luchas sindicales. Buenos representantes son José Limón Arce, Magdaleno González y Luisa Capetillo, esta última uno de los mayores valores del feminismo puertorriqueño, también expuesto en su teatro —*Influencia de las ideas modernas*.

La década del veinte y casi toda la del treinta resultan un tanto inertes. Pocas obras y pocos dramaturgos hicieron mella en el periodo. Luis Lloréns Torres con su obra histórica *El Grito de Lares* (1929), más poética que teatral, fue el acontecimiento de más revuelo por escenificar un momento importante en la historia del país: la frustrada revuelta de independencia. Pero todo este teatro era de tendencia hispanizante porque era lo que se conocía y por oposición al nuevo gobierno norteamericano. En estos años surgieron dos grupos que impulsaron el teatro isleño (no así la dramaturgia): la Farándula Obrera (1935), grupo puertorriqueño de intereses proletarios, auspiciado y asesorado por norteamericanos; y el Club Artístico del Casino de Puerto Rico, que estimuló la conformación del teatro puertorriqueño además de que sirvió como gran animador teatral.

Pero es 1938 la fecha clave en el inicio de la auténtica y moderna dramaturgia puertorriqueña. Ese año se celebra un

certamen de teatro en el Ateneo Puertorriqueño de donde salen tres obras que se convierten en los pilares del teatro puertorriqueño: *El clamor de los surcos*, de Manuel Méndez Ballester —dramaturgo que continúa su producción hasta nuestros días; *Esta noche juega el joker*, de Fernando Sierra Berdecía y *El desmonte*, de Gonzalo Arocho del Toro. Aquí se plantean algunos de los temas que serán constantes en la historia de este teatro: la pérdida de la tierra, el éxodo a la ciudad y la emigración a Nueva York. Pronto surge el Grupo Areyto, fundado por Emilio S. Belaval, quien en 1939 escribe un plan o manifiesto para crear un verdadero teatro puertorriqueño. El repertorio que montan y la transformación escénica que realizan son la clave de la modernización del teatro puertorriqueño, lo que adquiere importancia en la década del cuarenta. *Tiempo muerto*, de Manuel Méndez Ballester y *Mi Señoría*, de Luis Rechani Agrait crean caracteres inolvidables en el teatro isleño. En esta década empieza su importante carrera teatral Francisco Arriví, que junto con René Marqués serán las figuras más importantes de la década del cincuenta. Arriví, uno de los mayores promotores y animadores del teatro en Puerto Rico, aporta la profundización en el tema racial de la negritud, sublimado en la obra *Vegigantes* (1958). En otras obras supera el realismo tradicional mediante el Expresionismo, a la vez que trae los problemas psicológicos —y siempre los sociales—. René Marqués, el dramaturgo que en la década del cincuenta define lo que es un teatro verdaderamente puertorriqueño, se convierte, hasta hoy, en el mejor dramaturgo nacional. *La carreta* (1950), sobre el éxodo puertorriqueño y *Los soles truncos* (1958) —sobre las consecuencias del cambio de soberanía— fueron sus éxitos mayores, dejando una influencia, aún no superada en el país. Marqués escribió mucho y bien; cada obra era una experimentación de estilo y técnicas. Siempre se preocupó por la teatralidad, así como por las vanguardias, al punto de incorporar los más nuevos recursos del absurdo en *El apartamiento* o *Carnaval afuera, carnaval adentro* (1971) —suerte de compendio de todos sus elementos anteriores—. Su temática siempre combinó la preocupación existencial con la político-social, ambas superadas por la poesía, la metáfora y el dominio del lenguaje teatral.

Diversos elementos se combinan en los años cincuenta para hacer de esta década la culminación de un teatro de identidad puertorriqueña: el surgimiento de excelentes dramaturgos que trabajan con temas nacionales importantes, dentro de una buena literatura y escenificación; el auge del teatro universitario a través del Departamento de Drama de la Universidad; la fundación del Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño; la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña con su Oficina de Fomento Teatral y la Inauguración del Festival de Teatro Puertorriqueño, actividad que recoge lo mejor del haber teatral, atrae público y arraiga una costumbre y expectativa escénica en la Isla. Ya a fines de los cincuenta se podría hablar de un teatro nacional puertorriqueño.

La generación inmediatamente anterior al periodo que estudiamos se evidencia en los Festivales a partir de 1960 —aunque se vislumbra desde las postrimerías de los cincuenta—, ya con la participación de nombres nuevos y más jóvenes: Gerard Paul Marín, Myrna Casas y Luis Rafael Sánchez. Mientras los dramaturgos anteriores continúan su producción de forma independiente, esta nueva generación, que produce buen teatro dentro de las pautas de transformación, se caracteriza por su discontinuidad, ya que sus miembros —activos hasta hoy— publican y representan muy espaciadamente. Todos escriben un teatro elaborado (simbólico, metafórico) con plena conciencia de la forjación de un nuevo lenguaje teatral acorde con la tónica internacional. El tono cambia y aunque siguen diciendo cosas serias y criticando la política y la sociedad, lo hacen desde la broma y la farsa, o con nuevas combinaciones. El teatro del absurdo o sus elementos se ponen de moda; entran las vanguardias extranjeras y se llega a una nueva producción escénica.

Gerard Paul Marín (1922) escribe un teatro que despliega el fondo social contemporáneo en Puerto Rico usando formas experimentales —simultaneidad de tiempos, farsa, modernidad—. *Al final de la calle* (1958) trae el procedimiento de acciones simultáneas en el tiempo, en un interesante trabajo sobre los sucesos de 1950 en que los nacionalistas puertorriqueños balacearon la Fortaleza, en San Juan. *Al principio la noche era serena* (1967) es completamente experimental, se trata de una farsa guiñolesca con personajes muy "humanos" que presentan temas

importantes como el amor, la fidelidad, la apariencia o la filosofía, de modo entretenido. *Cuentos, cuentos y más cuentos...* (1979) recoge cuatro noticias periodísticas con las que dramatiza la vida en la Isla. Myrna Casas elabora un conjunto dramático (primero consecuente, luego espaciado) bajo el estigma de la historia teatral: Strindberg, Ibsen, Pirandello, Ionesco y todo el grupo del absurdo; ese conocimiento unido a un fondo de protesta solapada —social, política, existencial— ofrece un sello personal a su obra que aunque se cataloga de absurda, ofrece diversos estilos desde el realismo de *Cristal roto en el tiempo* (1960) o *Eugenia Victoria Herrera* (1964), hasta los verdaderos absurdos lingüísticos y situacionales de *La trampa* (1974) o *Absurdos en soledad* (1964), en las que aparece una redefinición de la mujer. Otras obras suyas, siempre innovadoras, siempre con toques del absurdo, son *Tres* (1974), que incluye tres piezas absurdas; *No todas lo tienen* (1976), *Cuarenta años después*, *Sueños de antaño* (1985). etc. Una pieza breve, de las últimas, *Quitate tú* (1987) ya incorpora la farsa lúdica y la exigencia corporal. El teatro de Casas va evolucionando siempre al compás de las vanguardias, pero con un distintivo de búsqueda personal en contenido y lenguaje puertorriqueños.

La figura más valiosa que ha producido el teatro puertorriqueño, tras la culminación del teatro de René Marqués, es Luis Rafael Sánchez, quien escribe teatro separado por largos periodos, pero con una total renovación de contenido y forma en cada pieza. El valor del trabajo de Sánchez se ratifica en los hitos que han marcado dos de sus tres obras en los años que estudiamos: una que resume con altura el teatro político (realista) y otra que da pie al cambio de temática a una más personal, desprendida de la protesta directa. *La pasión según Antígona Pérez* (1968) es una épica que sintetiza el teatro político puertorriqueño (fuerte en los años sesenta y setenta) desde el distanciamiento brechtiano y la actualización del mito, en un abrazo de solidaridad con el pueblo latinoamericano; *Quíntuples* (1985) desvía la atención de la desgastada seriedad realista del teatro social para enfilar nuevos derroteros temáticos que se presentan con una modalidad entretenida. El teatro por el teatro, el lenguaje como creación desde la destrucción, la teatralidad actoral como signo esencial definen seis monólogos sobre el amor, aparentemente

inconexos por su estructura expresionista, cuyos signos definitivos son el subtexto, la palabra y el actor. Divertida, difícil, diferente, colmada de niveles de proyección *Quíntuples* (la obra que más público arrastró a mediados de los ochenta) abre las puertas a un teatro inteligente (más universal) que dice mucho desde lo inofensivo. La otra obra que escribió Sánchez durante estos años es *La parábola del andarín* (1979) en la que desplaza la acción a los años cuarenta por medio de un pintoresco personaje popular, caracterizado —como todos los demás— a través de la música popular latina. Sánchez ha escrito comedias, farsas, monólogos, dramas y teatro infantil, entre otras formas a las que añade por momentos lo grotesco en el lenguaje, personajes y situación. Su teatro es de cambio, síntesis y destrucción; sin ser panfletario, protesta las estructuras del drama, así como las faltas en la política, la sociedad y el hombre. A pesar de que Luis Rafael Sánchez sólo escribe tres obras entre 1967 y 1987, supera en calidad y destreza, aun a los dramaturgos de la más nueva generación.

Nuevas promociones y dramaturgos

Las influencias más importantes de este periodo se podrían recoger en el Absurdo y el Existencialismo, ya observados en los dramaturgos de los años sesenta y en los mismos René Marqués y Francisco Arriví. *Con la farsa del amor compradito* y *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez, así como el teatro del grupo El Tajo del Alacrán, entramos en el teatro brechtiano, adoptado como caballo de batalla de los grupos de teatro político-social de los años setenta. Dado el aislamiento del teatro puertorriqueño, las corrientes extranjeras, especialmente las europeas, suelen llegar tarde —a veces disminuidas, de tan retrasadas— de modo que las influencias que más rápido se reciben llegan a través de los festivales internacionales celebrados en el país, así como la visita de algunos dramaturgos y directores (Augusto Boal, Osvaldo Dragún, el grupo Yuyachkani o el Bread and Puppet estadounidense). [No será hasta los años noventa que algún director europeo llegue a dirigir teatro al país, ya dentro de cánones reformadores.] De hecho, la condición polí-

tica del país, impide no sólo enterarse inmediatamente de lo más nuevo en el teatro extranjero, sino de que recibamos maestros o tutores teatrales (como ya hemos observado en otros países latinoamericanos) o que la UNESCO, y otras organizaciones internacionales los consideren en sus proyectos educativos (becas, adiestramientos, etc.) Pero poco a poco el teatro puertorriqueño se empapa de técnicas como las dualidades espacio-temporales, los juegos realidad-ficción, el teatro ceremonial, la rememoración desde la muerte y muchas otras estéticas que continúan incorporando.

Al entrar a 1967 ya se puede hablar de teatro puertorriqueño con muchas obras, autores y asuntos nacionales. Ya se puede hablar también de un teatro moderno actualizado en el uso de las vanguardias contemporáneas. Este es el año en que entramos al nuevo teatro, iniciado verdaderamente en 1966 con la inauguración del grupo El Tajo del Alacrán. La consigna de este periodo es la celebración de festivales y existe un gran movimiento teatral desde el Ateneo y el Instituto de Cultura Puertorriqueña. En este año —1967— se representan dos obras significativas: *El retablo de Juan Canelo*, de Gerard Paul Marín, pieza que sintetiza la tendencia innovadora y simbolista del periodo anterior; y *Brecht de Brecht*, de El Tajo del Alacrán, que sienta la pauta del teatro comprometido, de protesta político-social, realista o farsesca que implantó un nuevo tono y una ruptura con la trayectoria del teatro culto en la Isla. Este teatro de grupo (realizado por estudiantes y trabajadores) génesis de la verdadera transformación de la escena puertorriqueña, lo estudiaremos más adelante, junto a los dramaturgos que escriben para los grupos.

1967-1970

Durante los primeros años de esta promoción fueron pocos los nuevos autores que surgieron. La escena puertorriqueña la llenaban los dramaturgos anteriores, y el teatro popular, hecho a base de grupos, había cautivado la juventud, las salas experimentales y los espacios allende las salas. Aun así, los nuevos dramaturgos coinciden con ellos en el desarrollo de un teatro comprometido, de fondo crítico —social—. Trabaja de forma independiente y sus obras se presentan mayormente en los festivales del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

El ambiente político-social reinante en la Isla por estos años provocó ronchas a la juventud: un partido anexionista llega al poder por primera vez en 1968, con lo que se intenta una reestructuración ideológica de línea norteamericana. Para colmo, es el momento de la Guerra de Vietnam y muchos jóvenes se niegan a honrar el servicio militar obligatorio. Comienzan las huelgas estudiantiles —paralelas al resto del mundo—, las protestas y los enfrentamientos con las instituciones. Los estudiantes se unen a los obreros en sus huelgas y sus luchas. Toda esta rebeldía e insatisfacción, los jóvenes teatristas la manifiestan crean- do un nuevo tipo de teatro de ruptura, alejado del teatro culto tradicional: es de creación colectiva o de autor que pertenece al grupo (o de algún nuevo autor independiente, comprometido); las obras son cortas, se trabaja mediante la parodia, el absurdo y el paradigma cotidiano; se acepta el distanciamiento, el teatro épico y la finalidad didáctica del teatro de Brecht; se busca al público a través de nuevos espacios, por lo regular al aire libre —plazas, parques, campos—. Son grupos que siguen la consigna brechtiana de usar el teatro para apoyar y transformar la sociedad, de ahí que se involucren con el pueblo y se afilien a partidos políticos de oposición. A pesar de su lucha por obtener ayuda de las instituciones, consiguen poco y esta dificultad económica es lo que los lleva a la desintegración. Muchos de los dramaturgos de grupo, continúan posteriormente su labor independiente, presentando siempre una realidad conflictiva, pero cotidiana; la del pueblo. Los montajes cultos del Instituto de Cultura Puertorriqueña mientras tanto, permanecían anquilosados en texto y escenificación.

De los dramaturgos de este periodo sólo hay uno que puede considerarse importante para las nuevas generaciones, no sólo por la afinidad del compromiso de sus obras, sino por la continuidad de su labor. Hablamos de Jaime Carrero, quien se mueve como en cuerda floja entre Puerto Rico y Nueva York. Lo mismo que su vida, su temática oscila en este mundo pendular del puertorriqueño. Se inicia en 1965 con *La muñeca de crepé envuelta en celofán*, intento que sigue *Flag Inside* (1966) en la que examina la política y las relaciones familiares en el país a través de la llegada del cadáver de un ex-soldado puertorriqueño muerto en Vietnam. Es un trabajo de juventud, de relevancia temática, pero

aún con poco dominio estructural. El tema de Vietnam se reitera en *Capitán F4C* (1968) —"drama cinematográfico"—, obra que enfrenta a un ex-aviador de Vietnam con el rechazo de muchos de los que se quedan en la Isla. Se apela al público para otorgar responsabilidades. *El caballo de Ward* (1968) es sobre el racismo en la Guerra de Vietnam. En un clima absurdo desarrolla las intrigas de guerra desde un pabellón de puertorriqueños heridos. En *Pipo Subway no sabe reír* (1971), su obra más representada, Carrero crea un personaje inolvidable para la literatura, Pipo, un niño "neoyorican" del "Barrio" cuya madre le niega una bicicleta porque espera otro hijo. La salida cruel, en que el niño provoca la caída de la madre, transforma la obra. Este personaje conmovedor, junto a la crisis de identidad del puertorriqueño en Nueva York y el desenfado con que se trabaja el diálogo convierten la obra en una de las mejores expresiones del teatro literario-popular de estos años. *La caja de caudales* (1973) es una de las expresiones más crudas y naturalistas de Carrero. Es un drama de violencia ubicado en Nueva York —un "macho" puertorriqueño tiene una tienda de licores y en un encuentro con su cajera-amante, lo vemos maltratarla, así como humillar a un desposeído, todo en nombre de su dinero, que finalmente le roba una pandilla—. El tema del anhelo de todo puertorriqueño por regresar a la Isla también aparece en la trama. *Tres chapas tiene mi tía* (1974) cuenta la llegada de un soldado pueblerino a la Isla, al salir de Vietnam y su enfrentamiento con el ambiente de corrupción general que reina en el país. Los logros de Carrero durante estos años descansan en su temática, ya que la mayor parte de sus obras a las que se les ha señalado influencia de Gerber, rozan en un naturalismo cruel a lo Zolá y está compuesta de elementos ecléctico poco innovadores.

Abelardo Ceide ha creado un corpus dramático de obras mayormente cortas, de temáticas variadas, siempre críticas. La mayor parte de ellas, así como sus adaptaciones, las presenta en su importante Café-Teatro La Tea. Sobresalen *Lupita se fue del rancho* (1974), parodia sobre las películas del cine clásico mexicano; *FrankestELA* (1976), comedia sobre la situación política de Puerto Rico; *Una sesión especial*, inspirada en los sucesos del Cerro Maravilla en que jóvenes independentistas mueren a

manos de la Policía; *Sardinas en la sartén* (1984), sobre la vida de los vagabundos; *La última noche de la monarquía* (1986), etc.

Los otros dramaturgos que contribuyen a este momento son Roberto Rodríguez Suárez, Clara Cuevas y Jorge Córdoba. Rodríguez Suárez, quien escribía desde los cincuenta, en Nueva York, participa de los Festivales de Teatro desde 1967 —*Las ventanas*—; en 1968 presenta *Ave sin rumbo* (escrita en 1958). Pese a haber escrito mucho sus obras no son muy conocidas ni representadas. Clara Cuevas se abre una puerta en el teatro con *Rompecabezas* de 1970 y aunque escribe otros trabajos posteriormente (*Los buitres del alma* —1976—, etc.), su obra no logra levantar vuelo. Jorge Córdoba se inicia en 1969 con *Condado P.M.* (de crítica al tipo de vida que se desarrolla en esa selecta y artificial zona de San Juan) y *Lo que dicen las manos* (monólogo) ambas presentadas en la Temporada de Teatro Vanguardista en el Ateneo. De estos años es también *A pesar de la lluvia* (1970) de Pablo Pizarro y *La evocadora* —aunque débil en elaboración— *El hombre terrible del '87* (1968), de Julio Marrero Núñez, historia de la época del Gobernador Romualdo Palacios y el patriota Baldorioty de Castro.

1973-1979

De 1973-1979 crece un segundo momento que constituye el periodo de auge del teatro puertorriqueño y en el que se da un fenómeno interesante: los nuevos dramaturgos que surgen, o vienen del teatro popular de grupo o incorporan la ideología y los métodos de esa expresión popular en un teatro de sala, de factura culta. Por ejemplo, en 1973 por primera vez hay un relevo en el Festival de Teatro Puertorriqueño y todos los dramaturgos que presentan provienen del teatro de guerrilla —o al menos del popular— lo que se puede considerar un gran logro. Es difícil separar en estos años el teatro social-popular, del teatro culto que se escribe en el país, ya que coexisten con características similares.

Mientras los dramaturgos de los años cincuenta y sesenta continúan su trabajo, los del nuevo teatro popular, como Lydia Milagros González o Walter Rodríguez ganan importancia haciendo un teatro diferente que cambia el contenido y la estética teatral: se hace trabajo colectivo, se realizan foros de discusión después de la obra, ganan un nuevo público, al que se le lleva el

teatro, y se destaca el compromiso social con el pueblo; es decir, una nueva interpretación de la vida puertorriqueña; la ideología permea los temas y la forma de los trabajos, en una lucha por la afirmación nacional, así como la reivindicación social (aunque muchos evolucionan de este teatro belicoso, a uno individual de temática personal). La temática de la identidad evoluciona; ya no se busca, sino que se ilustra a través de personajes y situaciones cotidianas. El lenguaje rompe con la solemnidad acostumbrada, abriendo brecha a la espontaneidad popular. Se oscila entre el realismo serio y la parodia antirrealista, que funda su crítica en el chiste y en la exageración. Al final del periodo surge una dramaturgia vanguardista encarnada en el teatrista Luis Torres Nadal.

Destacan en esta generación Luis A. Rosario Quiles, Lylel González, Walter Rodríguez, Jacobo Morales, Jaime Ruiz Escobar, Juan González y José Márquez. Luis A. Rosario Quiles (1935) es un dramaturgo "forzado", ya que lo que escribe originalmente es poesía, que los grupos convirtieron en drama mediante un teatro total. Las obras de este autor (resultado de un hecho real) son atractivas por ser diferentes al teatro anterior. Entre *El juicio de Víctor Campolo* (1971) y *La movida de Víctor Campolo* (1973) se establece una interrelación. Campolo, "héroe" setentista, va a la cárcel por drogas y allí vive lo infrahumano de un penal a través de las drogas, la homosexualidad, la delincuencia, los abusos carcelarios, etc. Es un microcosmos de las injusticias y los problemas sociales del país, lo que lleva a Campolo a concientizarse social y patrióticamente. Lo matan, pero es revivido por un médico brujo. Unido a los presos hacen una revuelta que libera el penal. Con su Revolución dan un golpe de estado y "liberan" al país. Evidentemente es una secuela del teatro de guerrilla de estos años —con mucha influencia de la Revolución Cubana— y con pocas posibilidades de concreción en la realidad puertorriqueña. Pero fue una obra importante por plantear en escena temas vedados al teatro (la cárcel, la barriada, la droga. . .) así como por la gran teatralidad con que se representa (música de salsa y una gran cantidad de actores en escena). Posteriormente Rosario escribe *El juego de la trampa* (1977), ya como drama, siempre dentro de la corriente crítica.

Lylel González, más bien de paso en el teatro popular, es recordado por su obra *Culebra U.S.A.* (1973) una de las primeras

obras del teatro social presentadas en el Festival de Teatro Puertorriqueño. Trata sobre una familia que se muda a Culebra (la pequeña isla puertorriqueña), pero la Marina Estadounidense los saca para hacer sus maniobras lo que provoca que la señora se les enfrente. No es más que la desigual confrontación política entre Puerto Rico y los Estados Unidos. Luego escribe alguna obra corta para el grupo El Tajo del Alacrán.

Walter Rodríguez (1945) pasa también de un teatro de grupo al individual con su obra *La descomposición de César Sánchez* (1973), su mayor logro escénico, que fue presentada en el Festival de Teatro Puertorriqueño en 1973. La relevancia de esta obra es que marca la transición del teatro popular al teatro culto; la ideología y preocupaciones de la obra son populares —denuncia la inercia y conformidad que vive este pueblo colonizado—; la forma de tratarlo parte del Expresionismo, pasa por el Superrealismo y desemboca en una moderna ambigüedad. Un hombre vive entre sueños, pesadillas y alucinaciones un mundo confuso en el que no puede distinguir fantasía de realidad; es el colonizado puertorriqueño que por no hacer nada, degenera moralmente y termina "castrado" en su último sueño, pero ya ha adoptado lo más externo (como el machismo) de esa sociedad colonial. Está en desacuerdo con la sociedad y política del país, pero por no hacer nada, se descompone con él. En síntesis, es una obra ideológica, elaborada con una poética consciente. En *Línea viva* (1973) Rodríguez arrecia la experimentación combinando música viva, cine y teatro en una estructura episódica unida sólo por la crítica social —basada en una huelga real—. Nuevamente reúne la ideología del teatro popular (la defensa del proletariado a través de alternativas ideológicas) con los recursos formales del teatro culto y la vanguardia. El concierto de Rodríguez se repite en 1976 en *De como. . . la persecución de Octavio Pérez* —más débil que las anteriores por inclinarse hacia la ideología y el melodrama— en la que un burgués toma conciencia social, tras ser retratado por accidente en un piquete, lo que lo lleva a ser perseguido y torturado. Tras muchos años de silencio, Rodríguez vuelve al ruedo en 1987 a tratar un nuevo problema social, el SIDA, en *1996*, fantasía que fabula cómo será nuestra sociedad —dividida— si no se logra detener esta enfermedad.

Jacobo Morales crea en su teatro un mundo existencial de preocupaciones filosóficas, igual al de su poesía. Su dramaturgia se puede considerar más personal que social; de enfrentamiento de la condición humana con un ambiente hostil y en crisis. Busca valores éticos, comunicación, reflexión. Gusta de escribir obras episódicas divididas en piezas cortas sobre diferentes situaciones del hombre en su relación consigo mismo o con la sociedad. En *Cinco sueños en blanco y negro* (1977) expone diferentes momentos de reflexión del hombre, lo que aprovecha para criticar los males que nos rodean, incluyendo la cordura. En *Muchas gracias por las flores* hay cinco situaciones, solamente hiladas por el tema de las flores. Habla de las relaciones espirituales entre un hombre y una mujer; de la relación idealizada de otro hombre con su mujer muerta, cuya voz lo desmiente a cada momento, o ataca las guerras donde mueren inocentes. En cada breve pieza hay voces grabadas que funcionan como intercomunicador. En los últimos años, Morales, quien es un gran actor, ha desarrollado una extraordinaria carrera cinematográfica.

Jaime Ruiz Escobar (1939) participa en todo el movimiento del teatro popular de grupo de principios de los setenta y en 1974 incursiona en teatro profesional con *Treintaiuna*, aún dentro del grupo Moriviví. Es un trabajo de interés (a pesar de lo extenso) porque trae un nuevo espacio escénico al teatro puertorriqueño, la cancha de baloncesto, así como recursos de experimentación de escena. Trata de un partido entre los derechistas y los izquierdistas (posiciones eternas en cualquier país) que termina de modo sangriento, tras haber expuesto muchos de los problemas que agobian la vida isleña (machismo, colonialismo, etc.) todo a base de sketchs y comentado por un "disc jockey". Escribió también *Pensarás que todo lo que has visto puede ser cierto* (1978).

Por su parte, Juan González (1943), el más consecuente de los dramaturgos surgidos en estos años, se inicia con un teatro Realista-Expresionista, pero pronto se acomoda en un estilo Realista-Naturalista, de espalda a la fantasía o a la experimentación. *Doce paredes negras* (1973) es posiblemente su mejor obra. Trata la homosexualidad femenina (tocando de paso la masculina) de forma muy sutil y humana, y hasta con toques expresionistas de irrealidad. Expone, de paso, los vicios y conflictos de una de

las zonas más ricas del país (El Condado) —drogadicción, criminalidad, homosexualidad, prostitución, violencia—. La poesía y el humor engranados al diálogo dramático que desarrolla González en su primera obra desaparecen en las posteriores para dar paso a una dramaturgia chata, sensacionalista, que no trasciende ni en lenguaje ni en fondo, la burda realidad. Es el caso de *La pepa está en la Ashford* (1985) que vale por su temática de la drogadicción y la delincuencia en todos los estratos del país. Es un monólogo amparado en el chiste y el doble sentido. *La plena murió en Maragüez* (1978) dramatiza la historia —real— de Isabel la Negra, una famosa dueña de burdel en la ciudad de Ponce, que ayudaba a los pobres, a la Iglesia y hasta a los políticos, pero al morir ninguno le ofrece un entierro cristiano. La obra sirve para criticar la sociedad, la política y la Iglesia, y para remarcar el manejo del diálogo de González, que en esta pieza va por el rumbo melodramático y humorístico. Posteriormente es que degenera a un empobrecido teatro Realista-Naturalista que pierde la metáfora del diálogo y no se eleva a lo existencial. Por ejemplo, *Las confinadas*, donde ingresa al espacio penal femenino con sus problemas. La dramaturgia de González enfrenta siempre problemas de estructuración, lo que en ocasiones supera con los montajes.

José Márquez (1953-1989) es una de las figuras que mejor cuaja en la dramaturgia de estos años, labor que recibe el apoyo de sus otras disciplinas —la psicología y la poesía— así como su conciencia social y su sentido de experimentación. Su *Esquizofrenia Puertorricencis* (1977), absolutamente experimental, retrata la inseguridad y dependencia del puertorriqueño actual (valga el simbolismo político). Crea un nuevo espacio "el manicomio-cárcel", en el que usando al público como visita, muestra la angustiosa terapia de un psicótico frustrado que ha perdido su valor existencial. En su tensa relación con el psiquiatra y con sus compañeros, se plantea el problema puertorriqueño de la dignidad. En *Amordio* (1985) —estructuralmente muy bien lograda— crea otra relación de dependencia, esta vez familiar, que se multiplica en las relaciones entre hombres o en mujeres que tienen una madre y un hijo. El ambiente de arrabal, así como la trama de relaciones contradictorias se desarrolla a base de un absurdo verosímil.

El dramaturgo más importante y mejor encaminado de esta generación es Luis Torres Nadal (1943-1986) malogrado antes de tiempo por la muerte que tanto lo obsesionaba. Consecuente e innovador, al tanto de las nuevas corrientes, siempre trabajaba algo diferente en sus obras, desde su pasión por la condición humana. Su teatro es atrevido, desafiante, perturbador. Es audaz en el tratamiento de los temas —muerte como ritual repetible en el hombre, homosexualidad, revolución, religión, cuestionamiento de la existencia y omnipotencia de Dios—. Acomete sin temor las honduras de la esencia humana, desarrollando en su conjunto dramático una moral y un estímulo a la reflexión. Usa recursos expresionistas, superrealistas, absurdistas, neorrealistas y de otras escuelas, las que combina para obtener un producto innovador. Con gran sentido de la teatralidad crea una obra universalista, sin dejar de ser local; una obra existencialista, con un subyacente fondo social. Entre sus obras figura *La víspera del día después* (1974). —La muerte celebra una cena para un grupo de personas que están en su hora cero, en un limbo espacio-temporal; entre la vida y la muerte. A medida que cuentan sus historias desaparecen, excepto un banquero que ha vivido del egoísmo. La influencia del *Huis Clos*, de Sartre es patente. Este ritual de la muerte se dosifica con humor, casi negro.

En *La cena gentil* (1975) trata de llevar la realidad hasta la fantasía con tono absolutamente serio. Una revolución ejecuta a su gobierno y entre las confesiones posteriores aparece la de un Monseñor a quien acusan los que han muerto bajo su responsabilidad. Acepta, entonces, la cena que precede su muerte. El tema de la soledad absoluta del Monseñor en su destino nos remite de nuevo al Existencialismo. Es la obra más farragosa de Torres Nadal, por lo que resulta extensa y lenta. *La santa noche del sábado* (1977) recoge 24 horas en la vida de un decadente matrimonio homosexual, nota diferente en el teatro isleño. Es un verdadero drama humano que fluctúa entre la risa y el dolor, competentes a cualquier relación matrimonial. El juego, la fantasía y el humor son los detonantes de este conflicto humano. En declive hacia el melodrama, *Las once en punto y sereno* (1977) cuenta la historia de cuatro generaciones de una familia (y de un país) desde el recuerdo de un potentado en su lecho de muerte, nuevo regreso al ritual de la muerte, vista aquí como sacra-

mento que se inicia en su propio final. Incongruencia, fragmentación y una desbordada teatralidad sugerida en el texto obedecen al Expresionismo con que se maneja la irrupción de lo sobrenatural, para ofrecer un trabajo desconcertante desde su tratamiento de vanguardia. Pero la mejor obra de Torres Nadal es *Maten a Borges* (1983), modelo del concierto entre la temática seria, el entretenimiento y la teatralidad. Vuelve a crear un mundo alucinado, desconcertante e inexplicable que parte de la más concreta realidad. Un grupo de vagabundos (ilustrados, por el tipo de conversaciones que sostienen) se reúnen en un cine abandonado a ver películas viejas, cuyos actores son santificados. Pero ese mundo se ve amenazado por los poderes demiúrgicos de "un tal Borges" al que acuerdan matar. Esta obra, de profundo contenido existencial, es la más teatral que se ha escrito en los últimos años en Puerto Rico: juegos, canciones, música, ceremonias, bailes armonizan a perfección con la palabra para ofrecernos un texto redondo que supera los límites locales. De no haber fallecido tan a destiempo, muy posiblemente Torres Nadal sería hoy día el mejor dramaturgo nacional.

Hay otras incursiones, más bien fugaces o discontinuas, en estos años. Coqui González en *Me importo yo* (1973) critica la falta de ayuda externa para la gente de los caseríos (residenciales públicos), lo que debe obligar a cada cual a preocuparse por sí mismo; es una obra de recursos modernos, mayormente brechtianos como la música, poesía, cine, diapositivas, etc. *En boca de mujer* (1976) es un monólogo actuado por la misma autora en el que reúne etapas de la vida de una mujer, sus luchas, su posición en la sociedad y sus roles. Aquí se vale del recurso de responder a una grabación. Angel Amaro (1944) escribió *El Gólgota de hierro* (1976) y *Ermelinda* (1983); Ernesto Ruiz y Carlos Umpierre escriben juntos el monólogo *A mis amigos de la locura* (1970), nuevas versiones "puertorriqueñas" de obras clásicas, años más tarde popularizado gracias al excelente intérprete de monólogos, Teófilo Torres. Antonio Pantojas escribió *Fruit Punch* (1978) y *La múcura* (1978); Agustina Ramírez, *Puertas adentro* y *El ídolo* (1975) y Fernando Bezares, *Los altos del garaje* (1973). Antonio Ramírez Córdoba —*Yin y Yoni* (1976) y *Después de las 5:00 P.M.* (1985)— es un caso trunco de lo que pudo ser un gran dramaturgo, ya que inicia una aislada corriente vanguardista que lamentable-

mente (tal vez por falta de estímulo) no continúa. Realidad, imaginación, poesía, se funden para forjar un teatro inteligente y culto que descansa en el hombre universal, sin separarse del mundo concreto que a su alrededor se descompone. *El vacío tambor* y *Collage para un teatro total* son buenos ejemplos.

1979-1987

Esta generación de teatro puertorriqueño es de dispersión; de falta de unidad, con la consecuencia de una gran caída en la dramaturgia puertorriqueña tanto en producción como en calidad. Se escribe poco, pero también hay poco rescatable desde la calidad. Se vuelve a los dramaturgos individuales, pero no surge una obra o personaje memorable entre los dramaturgos jóvenes. En general, se observa un retroceso en los logros de las décadas anteriores: no hay innovación, ya que se toman estilos superados: neorrealismo, visto en los dramaturgos del cincuenta; absurdo, trabajado en los años sesenta, predominio del teatro de palabra (se habla mucho y hay poca teatralidad) ya observado en el teatro de los cuarenta y cincuenta; la temática social agresiva, el cuestionamiento político y la caída del lenguaje, común es en el teatro de guerrilla de los setenta; el problema de la identidad, superado en las preocupaciones del puertorriqueño concreto, que también se había trabajado en los setenta; el compromiso social-nacionalista, surgido en la década anterior se continúa, pero no la forma anticonvencional de tratarlo. Es por eso que vemos esta generación como una de tránsito entre el teatro social y su superación culta-vanguardista, de los años setenta y las transformaciones que sufren sus dramaturgos después de los años ochenta.

Después de 1981 se oyó hablar en Puerto Rico de un movimiento de "Nueva Dramaturgia" —constituida por unas tres personas—, nominación que no utilizamos por ya haberla acuñado una importante generación mexicana y porque, como hemos señalado, no hay características nuevas en los autores de esta generación hasta 1987. Por lo que sí es importante este grupo de dramaturgos (especialmente Roberto Ramos Perea) es por la seriedad con que se han tomado la vivificación del teatro puertorriqueño, lo que los ha guiado a emprender proyectos, bibliografías, recuperación histórica —y de textos perdidos—, organi-

zación de trabajos teatrales, festivales, muestras, instituciones, talleres, revistas, etc. Es decir, son grandes animadores teatrales. Además, son muy consecuentes con su trabajo dramatúrgico, pese a no haber producido ninguna obra sobresaliente, que señale un cambio o siente un hito en el teatro nacional. Gustan de hacerlo todo en el teatro: escriben, producen y dirigen, reduciendo aún más el horizonte de significación de la pieza. Todos empiezan con un realismo virulento que, poco a poco, van estilizando hasta llegar (muy tarde en los ochenta) hasta la fantasía misma. Se han movido principalmente en torno al Ateneo Puertorriqueño, lo que se incrementará después de 1987. Su producción hay que verla como un conjunto importante que incide en la permanencia y el medro del teatro puertorriqueño. En realidad, las obras que salvan este periodo son de creación colectiva —*La verdadera historia de Pedro Navaja* (1980), de Teatro del Sesenta— o de escritores de promociones anteriores —*La pasión según Antígona Pérez* (1968) y *Quíntuples* (1985) de Luis Rafael Sánchez o *Maten a Borges* (1982) de Luis Torres Nadal—. Un intento valioso de renovación, de hacer algo diferente lo consigue a través de su conjunto de obras Abniel Morales, cuya incursión en el teatro es breve.

Las primeras muestras de un cambio de promoción las dan una serie de dramaturgos que pronto detienen su producción o escriben muy discontinuamente. Flora Pérez Garay (1947) inaugura con su obra *El gran pinche* (1979) un teatro de entretenimiento con fondo crítico a una gran cantidad de fallas sociales, de cuestionamiento a los valores del sistema, desde una peluquería femenina, donde se recogen los nuevos tipos populares puertorriqueños. En la misma línea escribe en 1983 *Ay, el amor y el interés*. Iliana Rivera Santa probó suerte con la temática femenina en *Tres tiempos de mujer* (1980) y luego se dedicó a la dirección. Getsy Córdoba (1943-1989) gusta de trabajar con los resentimientos de las relaciones familiares como se ve en *Cuentas viejas* (1984) —la esposa y la madre del mismo hombre que se recuerda— o en *Responso por un amor triste* (1982) —de un hijo por su padre muerto—. José M. Muratti entretuvo con la ironía de *¿Verdad Darling?* (1980); José Batiz representó *Clausells* en 1981 y Joseph Expósito (quien luego se ha dedicado mayormente a la dirección) persistió. Su obra *Círculo de sangre* (1980) —de influencia lorquia-

na apunta a varias mujeres que se encierran a llorar a un ser querido, pero al asomar un hombre se impone la vida y la viuda se marcha con él, dejando a las demás mujeres —verdadera familia del muerto— encerradas en una vida estéril y sin salida. Expósito escribe otras obras, siempre desde personajes femeninos, entre ellas los monólogos *Trilogía de la desesperación* (1981).

Los dramaturgos más consecuentes a partir de 1979 son Roberto Ramos Perea, Carlos Canales, Teresa Marichal y Aleyda Morales. Son ellos los que han llenado el espacio dramatúrgico de esta promoción y los que han recibido los premios del periodo. Todos han tomado el teatro como su vehículo de comunicación y, unos con frecuencia, otros con intermitencia, se mantienen escribiendo y representando hasta hoy.

La fecundidad, el aprendizaje continuo, la perseverancia y la capacidad de cambio distinguen la obra de Roberto Ramos Perea (1959), el dramaturgo más editado, representado y premiado en Puerto Rico desde 1975. Posee todas las cualidades para convertirse en un dramaturgo de excelencia, pero la prisa por publicar y representar se lo han impedido, ya que no deja madurar ni sus temas, ni sus trabajos. En su teatro maneja diversas tácticas dramatúrgicas y escenográficas, sin que aún logre el sincretismo adecuado. En su trabajo expone una estentórea diversidad de temas y personajes: prostitución, cárceles, historia, religión, corrupción, traiciones, desarrolladas en tramas que muchas veces parten de eventos reales —documentales—. Tiene capacidad de diálogo, pero sus obras son muy habladas, tal vez por la influencia de su labor periodística. En sus primeros años crea un trabajo neorrealista, rayando en lo naturalista (estilo que transformará radicalmente después de 1987). Entre las trilogías, que gusta de trabajar Ramos Perea, destaca la compuesta por *Revolución en el infierno* (1981) en la que trata la encrucijada de una elección individual a través de la masacre de puertorriqueños nacionalistas en Ponce, el Domingo de Ramos de 1937; *Módulo 104* (1982) retrata con crudeza naturalista la situación penal —las bandas— en Puerto Rico partiendo de una crisis real ocurrida en esos años; *Cueva de ladrones* (1984) acusa a los dirigentes religiosos corruptos (en este caso de nuevas sectas) que engañan y usan al pueblo para lucrarse. En todas estas piezas el intento es crítico, responsabilizando, en última instancia, la política que

rige el país. En *La mueca de Pandora* (1981) pone una lupa en lo más feo de la prostitución y el bajo mundo; *Ese punto de vista* (1983) describe una situación límite entre guerrilleros latinoamericanos, censurando la fragmentación izquierdista, así como el juego con los ideales ajenos; *Malasangre* (1986) —una de sus obras más habladas— asiste a la nueva emigración de puertorriqueños, ahora profesionales, a Estados Unidos; *Censurado* es el caso de una prostituta que sirve de doble agente entre policías y revolucionarios a la que estos últimos pagan con traición. Estas obras, siempre de temática relevante, poseen estructuras tradicionales, de las cuales tiene un buen manejo el autor. El mejor teatro de Ramos Perea se escribirá después de 1990.

Tan prolífica como Ramos Perea (aunque no publica ni representa tanto) Teresa Marichal despunta dentro de estos años más por sus intentos y tenacidad que por sus logros. Su obra adquiere por momentos tintes absurdos que nos recuerdan la generación sesentista; es crítica mordaz en otras —remitiéndolos a los setenta— y es de dulzura en el teatro infantil, de lo que ha hecho su labor principal en los últimos años. Su teatro tiende a la abstracción, la poesía, el drama épico o lírico de altura, a los grandes símbolos, al ritual, a la gran tradición teatral. Sin embargo, la mayor parte de sus obras no cuajan por falta de acción y teatralidad. Es literatura, de desbordantes palabras en la que se dice todo. Su mejor obra, verdadero teatro, es *Paseo al atardecer* (1985) una pieza corta signada por la concisión dramática y verbal, la sugerencia, la sorpresa final. Allí desarrolla una acción importante en la que une la crueldad a la crítica de la realidad. Es el desdoblamiento de una mujer como madre y artista —una madre que pasea con su hijo discute con una escritora atrevida en la vida, quien es la que se sorprende al ver que esta mujer ha matado a su hijo y ni ella le puede encontrar un final a esa situación (la autora ofrece tres). La crítica al machismo y la verdad colonial del país, el patriotismo, la libertad femenina, las drogas, son temas que trata Marichal en sus múltiples obras. *Las horas de los dioses nocturnos* (1976) representada en 1986 es una pieza hermética, en las garras de la literatura y la abstracción; *Xión o canto a la vida* (1979) es una mezcla de poesía y ritual en la que enfrenta el poder de Dios con el del hombre; *Yo, prisionera de guerra* (1980) es una especie de poema al hombre que ama una

mujer encarcelada, que le cuenta la tortura que sufre por sus ideales, en la cárcel; *Amor de media noche* (1986) es una adaptación a Puerto Rico de la commedia dell'arte italiano y sus personajes; *Dranky* (1982) es un momento de una mujer drogada en el que combina superrealismo con absurdo, salpicado de psicologismo. Marichal se mantiene más activa dentro del teatro infantil en la actualidad.

El teatro de Carlos Canales (1955) está signado por el mundo que lo rodea. Quería hacer teatro fantástico (y lo hace una vez), pero opta por dramatizar directamente "el mundo corrupto y violento" que se ve en el país (lo que incluye el lenguaje). De ahí que sus personajes eviten las ensoñaciones y que se enfoque la criminalidad, el tráfico de drogas, la adicción, las enfermedades físicas y mentales que arropan el país, cuyo ambiente moderno ve como infierno. Este clima presiona y aplasta sus personajes, quienes aunque hayan estudiado, arrastran consigo su origen social y moral en el lenguaje y en la actuación vital. Sus obras —de las que hace muchas versiones— son, entonces, en su mayoría, naturalistas, serias, pesimistas, carentes de humor y de ensueño. Su primer trabajo, *Corrupción* (1984), trata sobre el delinquir infinito de un alcalde (asesinatos, robos, todo tipo de degeneración) que por lo exagerado, peca de inverosímil. *Juego peligroso*, del mismo año, es un avance en su trabajo, pues los juegos ceremoniales al estilo de Genet ofrecen otra dimensión —la verdad, que es peor que la realidad— a un matrimonio mal avenido. Hay violencia y amargura rayante en el absurdo. De 1985 es el monólogo *María del Rosario* sobre una mujer que trata de ayudar a la gente porque piensa que es la hija de Dios, pero termina en el manicomio. La situación le sirve para hacer crítica social y religiosa al sistema, que deteriora y no acepta al verdadero cristiano. En *La casa de los inmortales* (1986), que consideramos su mejor obra, Canales experimenta con la yuxtaposición de tiempos, apoyándose en el tema histórico de la esclavitud, entre otros temas existenciales como la reencarnación, el destino, el bien y el mal. La dualidad espacio-temporal, la representación del mismo personaje en el tiempo y el optimismo del triunfo final distinguen esta obra de la producción anterior y posterior de Canales, quien no supo aprovechar esta veta re-

fresca nte en el actual teatro puertorriqueño y ha continuado evolucionando dentro del teatro naturalista.

Aleyda Morales comienza su trabajo con grupos estudiantiles en las huelgas de los setenta (para una marcha escribió *El país y las mariposas*), labor que mantuvo junto al teatro infantil hasta 1987. Escribe obras mayormente cortas (un acto) muchas veces por encargo, así que su producción se va gestando en torno a lo que se le pida. Su tema esencial es la familia. Ha desarrollado un tipo de teatro sencillo como base para decir verdades "profundas y humanas". Le deleita escribir sobre la relación hombre-mujer y sus consecuencias, lo que acomete en *Estampas de mujer* (1986) y sobre todo en *Espejos*. Esta obra se configura de una trilogía, que incluye el fiasco de los hombres que siempre piensan mal de la mujer y, la más larga, sobre una aventura de pareja en la que se ofenden mutua y profundamente, pero el sexo, más poderoso que el entendimiento humano, los une pasajeramente.

Tres son los intentos más evidentes de renovación dramatúrgica en estos años: uno de Nelson Rivera, otro de Abniel Marat y el de Antonio Ramírez Córdoba, de quien ya hemos hablado. Rivera reúne muchas de las nuevas corrientes del teatro mundial en sus "textos" que son "performances" para artistas de distintas disciplinas (escultura, pintura, fotografía, música, teatro y danza): rupturas textuales, repeticiones monótonas, burla, trabajo corporal, juego con el silencio, exasperación del público, descomposición del lenguaje estereotipado, participación de la audiencia, nuevo uso de los espacios y las luces, sensorialidad chocante, coros "acorales", reto intelectual y cantidad de otros recursos que han desconcertado a los críticos, pero que denotan tanta originalidad como conocimiento de las últimas escuelas teatrales mundiales, hacen del aislado trabajo de Rivera uno de notoriedad —*Plaza de la convalecencia* (1980), escrita con Ana Lidia Vega—, *Novela* (1980), hermética, difícil de representar; *Trío* (1981) con fondo de protesta social y *A peso* (1986) sobre *El velorio*, una de las más famosas pinturas puertorriqueñas.

Con Abniel Marat (o Morales) el teatro puertorriqueño de estos años da un paso hacia la vanguardia. Cercano a Torres Nadal es el otro dramaturgo que presenta una temática diferente, atrevida y desafiante, consciente de las nuevas formas de representación en los ochenta. Las influencias que recibe de Piran-

dello, Peter Brook (en el uso del espacio) y Artaud las pone al servicio de tramas ingeniosas que derrochan imaginación sin perder la perspectiva de la realidad, a la que critica. Siente preferencia por los monólogos —siempre impactantes— o los contenidos de pocos personajes con tono cínico y desesperanza por el presente mundial, así como decepción ante la "decadencia y falsedad", divinas. Las reiteradas ideas de Marat rondan la política, la homosexualidad, la relación creación-creador, la locura, la crítica social y religiosa y el tropo borgiano del hombre como sueño de otro, los cuales elabora con ayuda del Superrealismo —onirismo, asociación de ideas—, el uso de símbolos, la crueldad artaudiana y la elevación poética.

Entre los trabajos que ha escrito Marat hay una colección, *Dios en el Playgirl de noviembre* (1981) que incluye varias piezas cortas. *La historia del loco que se volvió cuerdo*, de estructura bien lograda y procedimientos pirandellianos, forja la obra a través de la vida de los espectadores, descubierta antes de la "verdadera" representación por un loco que les manipula sus hilos como a títeres porque él es el autor; su dios. *El ciego* es un monólogo de un presunto invidente que ha recibido un trasplante de córnea, pero al reflexionar agriamente sobre la pésima condición del país, las divisiones sociales o el mundo de arrabal, piensa que es mejor ser ciego para no ver tanta iniquidad. *El viejo tío Abniel, constructor de muñecos* es otro monólogo en el que un viejo fabricante de muñecos de trapo habla con su fantoche preferido lo que le sirve para criticar tanto a Dios —el creador— como al hombre —su criatura—. *La Tongo* es una de las piezas más logradas del conjunto por el buen manejo de la técnica del engaño al lector-espectador: un travesti viejo habla sobre su vida, su homosexualidad, el país, la política, etc., el día que cumple cincuenta años. Al final nos enteramos de que está muerto, ya que un fanático religioso, por prejuicio, le quemó su casa y su bar —con él dentro— en el Viejo San Juan. Aprovecha para criticar la farándula puertorriqueña, los centros comerciales, las clases sociales, etc., en una excelente armonización de fondo y forma.

En *Nocturno en el sexo de los unicornios* (la pieza más completa de la mencionada colección de Marat) un "loco" es entrevistado por un psiquiatra por haber asesinado a su amante (un hombre) y la ex-amante de éste. En su mente todo se traduce al simbolismo

patrio (la situación colonial). Es pura poesía de imbricados símbolos, que cuajan gracias al Superrealismo —subconsciente, onirismo, asociación de ideas— y el lirismo acendrado. Los ejes temáticos son la homosexualidad, la política puertorriqueña (las compara) y la locura, con unos motivos importantes reiterados en toda su dramaturgia como la religión, la relación hombre-Dios y la idea borgiana de la vida como sueño de otro. Escribió también *Tres lirios cala* , *A las espaldas de la luna* (1985) y *Puertorriqueños homosexuales*. La idea de que la indefinición de Puerto Rico es como la homosexualidad, une a Marat a otros nuevos dramaturgos latinoamericanos que han relacionado sexo y política en los planteamientos de sus obras. Desafortunadamente este dramaturgo ha desaparecido del ambiente teatral.

Otros que hicieron intentos dramatúrgicos en estos años fueron Samuel Molina —*Tiempo para la ira* (1981), sugestivo tratamiento técnico de los conflictos familiares—; Josefina Maldonado —*Malén* (1986)—; Jaime Martínez Tolentino (1943) —*La imagen del otro* (1980) que trae el tema del dominante-dominado, en una relación del individuo con el poder— y Premier Maldonado, mayormente dedicado a trabajos para grandes montajes de comedia musical y teatro comercial —*Escambronado* (1982) trata sobre un hombre inescrupuloso que vivió su vida desde el gran hotel Escambrón, la que luego evoca con nostalgia cuando se ve obligado a demolerlo; *Fela* fue un musical de gran aparatosidad sobre la vida de la distinguida política puertorriqueña, Doña Felisa Rincón de Gautier; *Zaguaneando en el país de los encancaranublados* (1986) es un trabajo un tanto confuso con cuatro mendigos que reescriben la historia de Puerto Rico—. Muchos de estos dramaturgos escriben una o dos obras y se retiran de la dramaturgia o no regresan hasta pasados extensos lapsos de tiempo con lo que el drama de los ochenta se sostiene en unos cuatro dramaturgos (los que hemos llamado "consecuentes") que mantienen su continuidad.

Los más nuevos dramaturgos, que habían surgido al cierre de 1987 son Luis Rojas —*Federico, córtame la sombra* (1987), pieza poética íntima sobre la vida de García Lorca—; Angel Torres Cabassa —*Matilde*—; Pedro Juan Avila (1941) —*Rico y Lázaro* (1983) y Antonio García del Toro (1950) muy premiado dentro y fuera de Puerto Rico, que ha ido acumulando una obra impor-

tante en diferentes áreas del teatro. Sus dramas son más literarios que teatrales, pero bien estructurados, y con personajes fuertemente delineados. *Metamorfosis de una pena* es el monólogo de una mujer frustrada e insatisfecha con lo que ha hecho en su vida y con los que la rodean, por lo que se suicida; *Hotel melancolía* es una obra de situación desarrollada entre la nostalgia y el suspenso que llena la vida de unos hermanos viejos, dueños de una pensión. *Donde reinan las arpías* es un tratamiento realista de un tema histórico-decimonónico que recuerda la lucha por la patria puertorriqueña a través de una historia familiar. *El long-playing de nuestra historia* cambia a una estructura más moderna (pero aún se habla demasiado). Resume la historia de Puerto Rico usando personajes generalizados y desconocidos. Su mayor logro es el uso del humor, aunque desarrolla los más diversos recursos técnicos y estilísticos para criticar la repetición de errores en la historia del país. *Los que se van se divierten con las flores del camino* es un melodrama con influjos pirandellianos entre actores viejos a quienes se les devuelve el pasado con la posibilidad de cambiarlo.

José Luis Ramos, iniciado en el teatro de grupos de los setenta, había escrito obras contestatarias, acordes con su momento. Por muchos años se dedicó a la narrativa y a la dirección, pero regresa al teatro en 1986 con *Mascarada*, el principio de su enraizamiento en esta generación. Es un trabajo realista en el que nos hunde en la cotidianidad decadente de una mal avenida familia de clase media. La falta de entendimiento, los rencores que los aboca a su destrucción, nos recuerdan la verdad nacional del puertorriqueño. De estructura tradicional, se aviene a las características de esta promoción, con la que emparejará su crecimiento camino a los noventa.

Hay también otros dramaturgos de oficio que escriben para sus grupos —donde los estudiaremos— cuya labor dramatúrgica complementa la de los autores individuales.

Grupos

Pese a que ya desde los años treinta había grupos teatrales en Puerto Rico, el concepto de *grupo* llega como a casi toda

Latinoamérica en los años sesenta y setenta. Y es en la Universidad de donde salen las primeras manifestaciones de parte de estudiantes inconformes con el teatro tradicional que hacían en el Departamento de Drama y en el país. La juvenil rebeldía mundial ante la Guerra de Vietnam, ante injusticias sociales (el Mayo Francés, la Masacre de Tlatelolco), las tomas de universidades norteamericanas, el triunfo de la Revolución Cubana estimuló una revuelta teatral en el país, arribando a la creación de un teatro independiente, diferente al que existía, por su fuerte popularización. El proceso lo inicia el grupo El Tajo del Alacrán, dirigido por Lydia Milagros González. Empiezan haciendo teatro de sala (aunque diferente), pero pronto salen a las calles, barrios, plazas y pueblos de la Isla, atraen un nuevo público y conquistan nuevos espacios para el teatro. La influencia la reciben del teatro épico-político de Brecht. Luego, agregaron cabezones, como los del Bread and Puppet, para atraer más gente de las comunidades que visitaban, e incluso se quedaban a vivir en algunas de esas zonas marginadas. Los trabajos son cortos, casi siempre escritos por Lydia Milagros González. *La tumba del jíbaro* se afinca en la nueva realidad puertorriqueña en la que no hay lugar para nostalgias como la del jíbaro; *La venta del bacalao rebelde* baraja el alto costo de la vida; *Gloria la bolitera* (1971) es una pieza conmovedora que a través del espiritismo nos da la vida de una mujer negra de pueblo, dispuesta como el pueblo a resistir cualquier embate. González, que tiene una gran habilidad teatral y deja piezas importantes para el teatro, abandona la dramaturgia después de los setenta.

1. Cooparte (1969).— Cooperativa Nacional de Artes Teatrales. La fundó y dirigió Myrna Vázquez junto a Aníbal Otero. Tuvieron sala.
2. Anamú (1971).— Surge en la Universidad en un momento de protesta estudiantil improvisando sobre lo que ocurría. Lo funda Jorge Rodríguez, quien será una figura importante en la creación de grupos y en la animación teatral en la Isla por más de veinte años. Hacen creación colectiva —*Preciosa y otras tonadas que no llegaron al hit parade* (1971), *Bahía negra, bahía sucia* (1972) y *Ya los perros no se amarran con longaniza* (1973) —de Jorge Rodríguez con José Luis Ramos—, y otras de autor, como las de Jaime Carrero. El propósito era popularizar el

teatro entre los trabajadores y darle una función social. Se lucha por la independencia del país y el socialismo. Gustaban de hacer adaptaciones de obras de teatro latinoamericano. En 1973 llegaron a tener un pequeño teatro.

3. Moriviví (1972).— Proviene de Anamú y hacen el mismo tipo de trabajo, pero en pueblos de la Isla. Se dedican a la creación colectiva —*El chou de la hora cero* (1973).
4. El Teatro de Guerrilla (1973).— Es otro desprendimiento de Anamú. Se afilian a la Federación de Universitarios Pro-Independencia (luchan por los estudiantes y por la independencia de Puerto Rico). Son combativos.
5. Colectivo Nacional de Teatro (1975).— Es la unión de Anamú y Moriviví para fortalecerse; duran un par de años más. Apoyan al Partido Socialista.
6. Taller Bondo (1974-1985).— Lo funda y dirige Jorge Rodríguez. El propósito era recorrer barriadas pobres del Area Metropolitana y luego ir por la Isla —Ruta del Teatro Puertorriqueño. Tuvieron un pequeño local. Su trabajo fue de creación colectiva con mucha influencia de Enrique Buenaventura. También montaron autores individuales del teatro popular puertorriqueño y del teatro latinoamericano. Llevaron su teatro a caseríos, cárceles y barriadas pobres. Al disolverse el grupo, Rodríguez formó La Rueda Roja —*La pulga* (1976)— y luego, Encuentro Boricua en 1987, ya con nuevas propuestas.

Teatro de barriada (o de comunidades) ha habido por mucho tiempo.

1. Nuevo Teatro Pobre de América (1970).— Lo funda y dirige Pedro Santaliz en 1978 (pero ya trabajaban en Nueva York) quien también escribe las obras. Del nombre grotowskiano, el grupo toma el despojo de signos externos (no se trabaja el rigor actoral). Santaliz extrae actores de las comunidades pobres donde trabaja para hacer obras que atañen los problemas de la localidad —La Perla, El Fanguito, etc.— El mismo trabajo lo hace por muchos años en las comunidades latinas pobres de Nueva York. Su labor es importante por la semilla que deja para la fundación de otros grupos de comunidades. Santaliz es prolífico, pero sus obras son de urgencia; del lugar y el momento, por lo que pocas consiguen valores literarios

o trascendencia teatral. Una de sus piezas importantes es *Cadencia en el país de las maravillas* (1973), trabajo que señala los problemas de las comunidades pobres de Puerto Rico desde un imaginativo viaje basado en la obra de Lewis Carroll. Trabaja temas históricos —*Güeybaná* (1970)—; del caserío —*El caserío perfecto* (1976)—; adaptaciones de clásicos —*La olla*, *El castillo interior de Medea Camuñas*—, etc. La labor de Santaliz continúa.

2. El Gran Quince (1975).— Nace en la barriada Tokio bajo la dirección de Zora Moreno (quien había hecho allí teatro ingenuo por muchos años, y luego trabaja con Pedro Santaliz). Se trata de un teatro popular comprometido con la gente del lugar y sus preocupaciones. Posteriormente, el conjunto queda en manos de Ramón Conde, quien había evolucionado en el grupo. Su obra *Salí del caserío* (1982) es la más importante que ha producido, pues plantea desde dentro la fea realidad de ese tipo de vecindario hundido en drogas, prostitución, delincuencia; un mundo diferente al de otras áreas e ignorado por el gobierno. Sus dramas siempre tratan de los problemas de su gente y se hacen con recursos simples y populares: *Juan el obrero* (1981), *Macario* (adaptación del cuento de Juan Rulfo); *El cable* (1984) son otras de sus obras. Tras mucho esfuerzo, el conjunto llega a tener un teatro.
3. Flor de Cahíllo (1979).— Lo funda Zora Moreno al separarse de El Gran Quince. Sigue las mismas lineaciones político-sociales del grupo anterior. Moreno despunta también como dramaturga, actividad que había realizado desde sus inicios en El Gran Quince. *El afroantillano* (1975) hurga en nuestra importante etnia africana; *Dime que yo te diré* (1975) trae las costumbres del arrabal; *Con el machete en la mano* (1976) y *Coquí corihundo vira el mundo* —o *Anastasia*— (1981), su mejor obra, sobre un tema importante en el país y en Latinoamérica: la muerte de una mujer que defiende su casa y su tierra, por la Policía que alega invasión (está basada en un caso real).

Otros grupos:

1. Teatro del Sesenta (1963).— Es el grupo de teatro más importante y más constante que ha surgido en Puerto Rico y se ha mantenido en continua evolución hasta ahora. Nació en la Universidad integrado por profesores y estudiantes (con

Dean Zayas como director artístico), pero hoy día es un grupo independiente, el único que se ha mantenido unido por tantos años en el país. Su espectáculo *Puerto Rico fua* (1974) —escrito y dirigido por Carlos Ferrari— se mantuvo en cartelera por largo tiempo y participó en el Festival de Nancy. Tuvieron una sala, Sylvia Rexach, que perdieron tras denodados esfuerzos y fueron responsables de la obra que se mantuvo por más tiempo en la cartelera puertorriqueña: *La verdadera historia de Pedro Navaja* (1980) creación colectiva dirigida por Pablo Cabrera, que es una versión caribeña de *La ópera de tres centavos*, de Brecht, con música de "salsa" de Rubén Blades. Al principio produjeron teatro universal, luego latinoamericano y puertorriqueño (y muchas obras del argentino Carlos Ferrari, miembro del grupo) con gran sentido de la estética y la teatralidad. Hoy llevan el peso de la actuación y dirección los actores José Félix Gómez e Idalia Pérez Garay.

2. Nuestro Teatro (1980).— Lo funda Carlos Ferrari al separarse del Teatro del Sesenta y continúa escribiendo y dirigiendo un teatro popular, originalmente de altura, luego zigzagueante. Es un teatro crítico sobre las situaciones o costumbres más comunes en el país, siempre enfocado desde el humor y el lenguaje del pueblo. Para 1987 es el único grupo que posee una sala (del mismo nombre) en Puerto Rico. El valor de Ferrari es destacable porque atrae y consolida un público, antes no acostumbrado a asistir al teatro. Entre sus múltiples obras sobresalen la ya mencionada *Puerto Rico fua*, vodevil sobre la accidentada historia colonial puertorriqueña; *El insólito caso de Miss Piña Colada* (1982), crítica mordaz —pero hilarante— al consumismo y a la adopción de vacuas costumbres extranjeras, y como último, a toda la sociedad puertorriqueña; *Amor en el caserío* (1980) es un acuciante acercamiento a los residenciales públicos, ambiente social tan descuidado por el gobierno.

Un nuevo grupo de teatro popular surgido en estos años es INARU (1980) —Centro Creativo Experimental— fundado y dirigido por Josefina Maldonado y Maitreyi Villamán. Trabajan teatro político-social con los niños de barriadas pobres, especial-

mente La Perla. Otro es Remache, de Monte Hatillo, que hace teatro al estilo de Santaliz.

Escasos en estos años han sido los grupos de teatro experimental en Puerto Rico, o los que se han llamado así no han trabajado con el rigor del laboratorio que exige este teatro. El mejor grupo ha sido Taller de Histriones (1971-1985) fundado por Ramfis González y Gilda Navarra, profesora de pantomima de la Universidad, quien también lo dirige. Es un grupo diferente y excepcional por haber sido el único en la historia teatral puertorriqueña en haberse impuesto el conocimiento teórico, así como el rigor del adiestramiento físico y mental en sus producciones. Se trata de un conjunto de mimos y de un teatro de imágenes fundado en la plasmación del cuerpo dentro de lo plástico y audiovisual. Disciplinas como la danza moderna, la pintura, la música, se unen al cuerpo para crear un trabajo colectivo de calidad. A lo social se llega por lo individual; a la protesta, por la creatividad. Entre sus mejores producciones cuentan *Ocho mujeres* (1974) y *Asíntota* (1976).

El Teatro Experimental del Ateneo fundado por René Marqués y José Lacomba en 1951 ha funcionado a intervalos. Fue importante de nuevo por los sesenta y en los últimos años ha sido revivido por el señor Lacomba, pero el sentido de verdadera experimentación se ha perdido poniendo más énfasis en el texto que se hace que en la audacia o la innovación. El Corral de la Cruz (1981) fundado por Oscar Giner con estudiantes del Departamento de Drama presentó teatro experimental en su local en el Viejo San Juan (montaron obras de vanguardia moderna, Peter Handke, por ejemplo). Circolo (1984) lo fundó Luis Oliva quien llevaba una carpa para hacer teatro en diferentes lugares. Theatron (1964-1976) lo fundaron Victoria Espinosa y Luis Maisonet. También hizo producciones experimentales (Espinosa ha sido la directora que más montajes y recursos de vanguardia ha aportado al país desde diferentes lugares de dirección.)

El teatro universitario se inicia a principios de siglo y exhibe buenas manifestaciones por los años cuarenta, tras la apertura del Departamento de Drama (1941). Allí se forjan casi todos los grupos importantes que surgen en el país, además de que tiene sus propios grupos con estudiantes del Departamento. En 1941 se formó el Teatro Universitario; en 1945 el Teatro Rodante

Universitario, que con su camión-escenario recorrió la Isla por años llevando teatro a sectores remotos; y el Teatro Infantil Universitario (1946) —después llamado Comedieta Universitaria. Todo este proyecto lo fundó y dirigió Leopoldo Santiago Lavandero, fundamental promotor teatral de la historia dramática del país. El teatro universitario tuvo una inclinación al teatro universal, clásico o contemporáneo, en sus primeras dos décadas. Luego, obtuvo grandes logros con montajes experimentales de Victoria Espinosa y los clásicos de Dean Zayas. Con el surgimiento del "teatro de grupo" en los años sesenta se revisa el repertorio, pero para 1987 aún se mantiene como centro de buenos montajes del Siglo de Oro español, con poco estímulo a la vanguardia y a la experimentación [lo que comenzará a cambiar posteriormente].

En los ochenta la Universidad produce un grupo innovador: Teatreros Ambulantes, bajo la dirección de Rosa Luisa Márquez, en colaboración con el pintor Antonio Martorell (inspirados en Anamú). Arrancan en 1984 y ya en 1987 se transforman en Teatreros Ambulantes de Cayey, por laborar con estudiantes de esa Universidad. Su trabajo anticonvencional se caracteriza por reunir estudiantes y colaboradores de diferentes áreas ajenas al teatro para hacer una creación colectiva a partir de las capacidades de cada uno. Van a trabajar en comunidades lejanas al teatro, con el propósito de que tanto los estudiantes como la gente de la comunidad continúen haciendo teatro luego de finalizar el proyecto. Los recursos que utiliza este grupo son innumerables —el uso de material de desecho, la plástica, la música, el movimiento corporal, la palabra (o "imalabra" como la llama Martorell por la combinación con la imagen)— y las influencias llegan de todos lados, tanto de los maestros que tuvo Márquez, como los que ella ha llevado para sus estudiantes —Augusto Boal, Bread and Puppet, Osvaldo Dragún, Yuyachcani, entre otros muchos—. Las obras son tan distintas y efímeras como los integrantes del grupo. Destacan entre sus montajes *Ligia Elena está contenta* y *La otra maldad de Pateco* (del cuento de Ana Lidia Vega) sobre el prejuicio racial en la Isla. En estas obras integra al público para que ofrezca sus opiniones. *Fotoestáticas*, teatro imagen sobre la familia puertorriqueña, con colaboración del público es otro trabajo interesante. Sociodramas, teatro foro, "performances",

conferencias dramatizadas, todo cabe dentro de este grupo excepcional.

De 1987 a 1988 se gesta en la Universidad el Grupo Cristiano con jóvenes que ya habían tenido experiencia teatral. Otros grupos universitarios de constancia son Guanín (1976) del Colegio Universitario de Arecibo —hoy dirigido por David Muñoz. Hacen teatro puertorriqueño, latinoamericano y universal de calidad. Tienen un taller de estudiantes al que se unen miembros de toda la comunidad universitaria. Son audaces y entusiastas. El Recinto Universitario de Mayagüez, la Universidad Católica de Ponce y otras instituciones universitarias también cuentan con grupos.

Los café-teatro se pusieron de moda desde los años sesenta. El primero fue La Tierruca (1963), pero el de más trascendencia fue La Tea (1968) fundado y dirigido por el dramaturgo Abelardo Ceide. Allí se iniciaron muchos actores y se estrenaron obras vanguardistas y de teatro social —experimentales—, que no hubieran tenido oportunidad en otro lugar.

El teatro escolar existe en el país desde 1960 cuando Leopoldo Santiago Lavandera lo creó, a partir de un seminario, para el Departamento de Instrucción Pública. Surgió un grupo teatral, la Compañía Teatral de Maestros y el Teatro de Títeres. Pasó por cambios de organismos que lo tambalearon hasta que en 1987 se empezó el proyecto de teatro como recurso operacional. El Grupo ATE (Actividades Teatrales Educativas) se creó en Carolina y funciona para diferentes zonas. En lugar de estos proyectos producir teatro para estudiantes, el gobierno, en su desvío de una política cultural, compra obras realizadas por grupos comerciales que no toman en cuenta la formación y educación del estudiante.

Lo que más existe en Puerto Rico (originalmente por una prerrogativa gubernamental para poder aspirar a beneficios estatales) son las compañías de teatro, algunas muy antiguas. Se trata de teatro profesional que en el menor de los casos se hace con calidad y en la mayor parte, es teatro comercial con fines lucrativos. Aunque muchas de estas compañías empiezan haciendo teatro de altura, lo económico los arrastra en casi todos los casos a desembocar en obras y escenificaciones de cuestionable calidad. Presentan teatro universal, clásico y moderno o contemporáneo, y comedia ligera con la que llegan hasta la chabacane-

ría, en los últimos años. Muchos usan actores de televisión para atraer al público televidente y cobrar altos precios de taquilla, lo que arruina la formación del público, pero les ha dado buen resultado. Entre las compañías de más larga y fértil trayectoria están Alta Escena (1956) fundada y dirigida por Alberto Rodríguez; La Máscara (1957) que crearon y dirigieron Axel Anderson y Elena Montalbán; El Cemí (1961) fundada por Myrna Vázquez, Marcos Betancourt y otros; Producciones Cisne, originado por Myrna Casas y Jossie Pérez y Tablado Puertorriqueño que ideó y dirige Lucy Boscana. Entre las más nuevas están Producciones Bohío Puertorriqueño (1968), Producciones Candilejas (1970), Coribantes (1985), Virazón y Aleph —hacen montajes de calidad, de teatro puertorriqueño y universal—. Entre las compañías existen dos que hacen teatro en inglés: The Little Theater (1931) —homónima de la de Costa Rica, del mismo periodo— y The Phoenix Players (de los ochenta). Ambas, de presentación intermitente, han traído teatro norteamericano y en ocasiones comedias musicales al estilo de Broadway.

La comercialización colectiva de estas compañías ha malacostumbrado el gusto teatral del espectador medio puertorriqueño, haciendo difícil su asistencia (o disfrute) a un teatro serio de más calidad.

Las últimas manifestaciones teatrales son el teatro infantil (muy fuerte en Puerto Rico) cuya mejor trayectoria la ha recorrido Arlequín (1961) dirigido por Maricusa Ornés y el teatro de títeres como Títeres de Borikén (1973) de Francisco Torres. Hoy ha proliferado, con menor calidad, hecho por las compañías comerciales. Existe también teatro en las cárceles, del que Jorge Rodríguez es nuevamente uno de los promotores. Por ejemplo, creó un grupo de teatro en la cárcel de Bayamón, que llevó por otros presidios a presentar la obra *Acero y conciencia.* Pese a los esfuerzos de los teatristas, en Puerto Rico aún no existe una compañía oficial de teatro.

Temas

Hablar de las ideas político-sociales del teatro puertorriqueño es hacer un catálogo de los problemas y preocupaciones

que acucian al país. De hecho, la mayor parte de las obras que se escriben exhiben estas ideas. Si se hiciera una apretada síntesis de su expresión en los diferentes textos veríamos que la descomposición social del país debido a la indefinición política es la motivación mayor de esta dramaturgia. *La descomposición de César Sánchez* —1973—, de Walter Rodríguez es la pieza que mejor lo expone, pero también *La Tongo*, obra breve de Abniel Marat, así como *María del Rosario* (1985), de Carlos Canales. Puerto Rico como nación invadida es la denuncia de Lydia Milagros González en casi todas sus obras, Lylel González en *Culebra U.S.A.* y todas las piezas alusivas a la Guerra de Vietnam —*El entierro*, de Lydia Milagros González; *Flag Inside* y otra serie de obras de Jaime Carrero en las que trata los resultados de esa guerra para los puertorriqueños. La relación entre la mítica figura del jíbaro —campesino— y la realidad actual la presentan Lydia Milagros González (que lo elimina como figura del presente) en *Lamento borincano* y *La tumba del jíbaro* (1971), así como Zora Moreno en la pieza *Con el machete en la mano* (1977). Los múltiples intereses creados en la Isla y su status son motivo de burla en *FrankestELA* de Abelardo Ceide. La corrupción política se ve en la obra homónima de Carlos Canales, *Corrupción* (1984), de forma caricaturizada; lo mismo que en *Censurado* (1987) de Roberto Ramos Perea. Este mismo autor lidia con la corrupción religiosa en *Revolución en el paraíso* (1984).

El juicio de Víctor Campolo (1971), de Rosario Quiles hace que aflore el problema de la vivienda, pero la palabra final la dice *Coquí corihundo vira el mundo* (1981) de Zora Moreno, por la muerte —documentada— de una mujer en medio de un desahucio. Los prejuicios de clase y, sobre todo, los raciales han sido casi un *leit-motiv* del teatro de estas generaciones: *El gran pinche* (1979) de Flora Pérez Garay; *Ligia Elena está contenta* y *La otra maldad de Pateco*, de los Teatreros Ambulantes; y casi todas las obras de Carlos Ferrari y Nuestro Teatro como *El insólito caso de Miss Piña Colada*, por ejemplo. El machismo y su contraparte, el feminismo aparece en *Elena también era mujer* de Ivonne Petrovich; *En boca de mujer* (1976) de Coqui González y *Quíntuples* (1985) de Luis Rafael Sánchez, entre otras. Cercano a éste se ve la relación de la mujer con los hijos y con ella misma, trabajada a través del matricidio en *Paseo al atardecer* (1985) de Teresa

Marichal. La pobreza incrustada en la vida de las barriadas y los caseríos se observa en *Gloria la bolitera* (1971) de Lydia Milagros González; *Cadencia en el país de las maravillas* (1973) de Pedro Santaliz; *Dime que yo te diré* (1975) de Zora Moreno y *Amordio* (1983) de José Márquez, entre muchas otras. Y así, la vida en las cárceles —*Las confinadas* (1973) de Juan González; *Módulo 104* (1982) de Roberto Ramos Perea; *La movida de Víctor Campolo*, de Rosario Quiles—; el alto costo de la vida —*La venta del bacalao rebelde*, de Lydia Milagros González—; el absurdo urbano —*Quítate tú* (1987), de Myrna Casas—; el desempleo, la superstición, la matanza de independentistas en el Cerro Maravilla, la vida de los puertorriqueños en Nueva York, la prostitución y las drogas son algunos de los abundantes temas políticos y sociales que expone el teatro mediante técnicas variadas de escenificación.

Dentro del marco individual se aprecia que la mayor preocupación que presenta el teatro de estos años es la indefinición del puertorriqueño, ya no vista desde el problema de identidad "per se", sino a través de sus consecuencias, como la locura —*Esquizofrenia puertorricensis* (1977), de José Márquez— o la homosexualidad —*Nocturno en el sexo de los unicornios* (1981), de Abniel Marat. Temas más existenciales hay varios, por ejemplo, la muerte como ritual que rige nuestras vidas, que es el preferido de Luis Torres Nadal —*La víspera del día después* (1974), *Las once en punto y sereno*—; el bien y el mal como resorte de la historia es la idea de *La casa de los inmortales* (1987), de Carlos Canales.

Otro pespunte temático es el de la historia, poco trabajado en el país, reflejo directo de la progresiva desvinculación con lo nacional, que se vive en la Isla. En 1967 Julio Marrero Núñez dramatizó la época del Gobernador Romualdo Palacios en Puerto Rico, a fines del siglo anterior en *El hombre terrible de 1987* (1967); Carlos Ferrari satiriza el periplo histórico de la Isla en *Puerto Rico fua* (1974) y Roberto Ramos Perea ubica una de sus obras durante la Masacre de Ponce (1937) —*Revolución en el infierno* (1981).

Es un hecho que el drama puertorriqueño entre 1967 y 1987 ha preferido fustigar los problemas político-sociales que acosan, echando a un lado el importante pasado que los provoca, o las reflexiones íntimas, cada vez menos frecuentes.

Festivales

Si de algo no ha carecido el teatro puertorriqueño de estas décadas es de festivales. Es tal vez uno de los países latinoamericanos que más festivales realiza a lo largo del año. Los festivales más constantes y de más tradición los debemos al auspicio del Instituto de Cultura Puertorriqueña el que en 1958 inauguró el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño con obras de los mejores dramaturgos de ese momento. Allí se generó todo el teatro del país hasta la década de los setenta. Por años montaron los clásicos puertorriqueños, más o menos de un modo tradicional, lo que se invirtió en 1973 cuando el nuevo teatro popular, rebelde, experimental, llegó al Festival. Posteriormente, decae la calidad de las obras que montan, al punto que a fines de 1987 se pensaba en la cancelación del Festival. [Hoy, ya no existe.] Su mayor logro en estos años es haber atraído un público que aprendió a apreciar el teatro puertorriqueño, así como la calidad, y que "a pesar de todo" continúa asistiendo hasta hoy. En 1966 el Instituto creó el Festival de Teatro Internacional, que se realiza con grupos de teatro puertorriqueño —que presentan teatro extranjero— y se mantiene hasta este momento. Al año siguiente nació el Festival de Teatro de Vanguardia, bajo el auspicio del mismo organismo, pero celebrado en el Ateneo Puertorriqueño, con su propia organización. Era un modo de estimular el desarrollo del teatro experimental —que no se hacía en los festivales nacionales— y aunque no siempre lo fue, o se mantuvo rezagado de las vanguardias mundiales, fue un excelente vehículo para conocer el teatro extranjero contemporáneo. Hubo una paralización en la celebración de este festival, pero se reanudó en 1984. En 1986, el Instituto creó también el Festival de Nuevos Dramaturgos, que es una consecuencia de la Temporada de Nuevos Autores Puertorriqueños, iniciada en el Ateneo en 1984. Además, siempre mantuvo un Festival de Teatro Infantil.

Dentro del ambiente universitario hay varios festivales:

1.— Encuentro de Joven Dramaturgia Universitaria (1981) —Lo auspició el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Ese año montaron dos obras: *Nocturno en el sexo de los unicornios*, de Abniel Marat y *Revolución en el infierno*, de Ro-

berto Ramos Perea; ambas dirigidas por Victoria Espinosa. Se celebró dos veces más.

2.— Festival de Teatro Universitario (1983) —Fue ideado por Gloria Goyco del Colegio Universitario de Arecibo. Este festival es auspiciado por la Compañía Guanín, de ese Recinto con el propósito de que los colegios regionales de la Universidad se comuniquen y compartan sus trabajos.

3.— Festival de Teatro Intercolegial (1983) —Lo celebra el Colegio Universitario del Sagrado Corazón. Incluye teatro de escuelas superiores, públicas y privadas del país y se otorgan premios.

Festivales independientes se han iniciado muchos, y muchos han desaparecido. El primero fue el Festival de Teatro celebrado en 1971 por la Compañía COOPARTE, pero con subsidios del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Participaron varios países latinoamericanos, cuya presencia fue crucial en la reafirmación de la latinoamericanidad y del teatro comprometido. La Compañía desapareció y tras otras dos ediciones que tuvo el Festival, hasta hoy ha sido completamente fortuito. La Temporada de Nuevos Autores se celebró en 1974 en el Teatro Sylvia Rexach con obras de Jaime Ruiz Escobar y Luis Torres Nadal, pero no se repitió. En 1985 se inició el Festival Latinoamericano de Teatro, avalado por el Teatro del Sesenta con colaboración de instituciones gubernamentales. Se trataba de un apéndice del Festival Latino de Joseph Papp en Nueva York, que se llevaba a diferentes países de Latinoamérica. Tras varias ediciones, se descontinuó. El Grupo de Teatro Remache, conjunto popular del Barrio Monte Hatillo empezó a celebrar un festival de teatro popular en 1986, que aún mantiene. En 1986 se inició también un Festival de Teatro del Monólogo, que tuvo muy buenas participaciones ese primer año, pero no se repitió. En el interior del país ("la Isla") se han desarrollado varios festivales que mantienen su permanencia y son relevantes por la comunicación que ofrecen a esos sectores alejados del Area Metropolitana: Festival de Teatro en Ponce y Festival de Teatro en Mayagüez, ambos con auspicio del Instituto de Cultura Puertorriqueña y el municipio. En Caguas se inició otro festival completamente aficionado y local en 1975, Festival de Teatro de Caguas; y en Ponce nació un nuevo festival en 1986 —el Festival de Teatro Torres Nadal—,

dedicado al fenecido dramaturgo ponceño. Una actividad diferente, pero que cae dentro de esta categoría fue la Ruta de Teatro Popular (1974) organizada por Jorge Rodríguez, especie de festival móvil que llevaba grupos populares a lo largo de la Isla.

Muestras y encuentros también han tenido su lugar en Puerto Rico, por ejemplo, la Muestra Mundial de Teatro, organizada por Luis Molina con el apoyo de las instituciones puertorriqueñas, actividad importante en la modernización del teatro isleño por la presencia de grupos de diferentes latitudes. Tuvo ediciones en 1973 y 1975, durante las cuales Molina intentó organizar lo que hoy es el CELCIT (la organización más importante de teatro latinoamericano) e instalar allí la Escuela Latinoamericana de Teatro, pero ninguno de los dos proyectos progresó. En 1976 se efectuó la Muestra Nacional de Teatro, la cual tampoco avanzó. Ha habido encuentros de dramaturgos y teatristas en general, con puertorriqueños y extranjeros, así como también se celebran festivales infantiles y de títeres.

Escuelas, talleres, espacios teatrales

En Puerto Rico existe una sola institución académica con currículo completo para la enseñanza teatral: el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras (1941). Gracias a las labores de su fundador y director de muchos años, Leopoldo Santiago Lavandero, el Departamento creció, se hizo de varios apéndices —Teatro Universitario, Teatro Rodante, Teatro Infantil Universitario (luego, Comedieta Universitaria)— y se adoptaron nuevas técnicas que transformaron los montajes de teatro. Después de los cincuenta hay una caída en las producciones por el poco riesgo y rigor con que se hacen los montajes de estudiantes. La educación teatral se moldea según los directores que llegan al Departamento, hasta que en 1987 se decide un cambio para sacudir el aletargado currículo. [Hoy día se hacen montajes más modernos y se traen maestros directores de otros países a ofrecer seminarios y organizar montajes.] El Teatro Rodante, se ha mantenido haciendo buen teatro clásico que llevan por la Isla. Un problema que se observa en la Institución es la dispersión de los alumnos, los que antes de graduarse hacen

teatro comercial y televisión, dedicando entonces poco tiempo y rigor a su formación. Otras universidades ofrecen cursos teatrales, pero no un grado o la formación sistemática del Departamento de Drama.

La directora Victoria Espinosa —"institución" dentro del teatro puertorriqueño— tuvo una academia de calidad, Theatrón, entre 1964-1978, lo mismo que el Taller de Artes Teatrales Cisne, dirigido por Jossie Pérez y Myrna Casas. (Con antelación —1952— Maricusa Ornés tuvo su Academia de Artes Escénicas Santo Domingo, dedicada a los niños.) En los últimos años han surgido una serie de academias comerciales que ofrecen cursos teatrales para principiantes como la de Ofelia D'Acosta o la de Mayté Flores. El Ateneo Puertorriqueño también ha iniciado talleres de dramaturgia y actuación. Hasta hoy no existe ninguna escuela —o taller— fundada en el laboratorio y el rigor estricto, como no sea el taller (cerrado) que mantuvo Gilda Navarra con su grupo Taller de Histriones.

Las salas teatrales constituyen uno de los problemas del teatro puertorriqueño. Su escasez hizo que hasta hace unos años (y aún hoy) las obras duraran sólo dos o tres días en cartelera, lo que impide un perfeccionamiento de la puesta en escena. Aunque todavía no hay suficientes, hoy se cuenta con una mayor cantidad de espacios. Hasta 1987 existía el Teatro Tapia, teatro nacional construido en 1832, que ha sufrido varias restauraciones y que fue el centro de la actividad teatral metropolitana hasta los años setenta. En 1981 se inaugura el Centro de Bellas Artes, propiedad del gobierno, con tres salas: una experimental, de teatro arena; una más grande, conocida como la Sala de Drama, de escenario semicircular y la Sala de Festivales, más utilizada para la lírica y la música, por su amplitud.

En el pueblo de Bayamón, lugar anexo al Area Metropolitana, se construye en 1984 el Teatro Braulio Castillo, pequeña sala que hoy da acomodo a los montajes que no consiguen espacio en el Centro de Bellas Artes. El Instituto de Cultura Puertorriqueña posee un teatro pequeño llamado el "Teatrito" del Patio, que se alquila por muy bajo costo. Entre las salas privadas existió la del grupo Teatro del Sesenta, el Teatro Sylvia Rexach, alquilado de 1972 a 1982, año en que se compró con un plan de pagos. El conjunto perdió finalmente la sala en 1988. El grupo Nuestro

Teatro, que timonea Carlos Ferrari, tiene una sala del mismo nombre desde 1978, suficientemente cómoda (y económica) para el gran público que arrastra su director. En los setenta hubo dos grupos que tuvieron sala por algún tiempo: COOPARTE, con una salita del mismo nombre en una zona marginal —Barrio Obrero— y Anamú —lo mismo—. Theatrón, de Victoria Espinosa también tuvo una salita. Algunos cines se remodelaron por los años setenta y principios de los ochenta para acomodar el nuevo público teatral en ascenso. El Riviera, el Candlelight y el Puerto Rico; ya sólo queda el último. Los café-teatros fueron una moda relevante para el teatro del país. Se iniciaron por los años sesenta —La Tierruca— y culminaron en la década siguiente con lugares como La Tea (el centro del teatro joven, de protesta y la vanguardia experimental de los setenta), bajo la dirección del dramaturgo Abelardo Ceide; el Café de Vicente y Tony's Place. El Teatro de la Universidad de Puerto Rico fue desde 1948 un centro importante para el teatro. Hoy existe una segunda sala, pequeña, de tipo arena, conocida como Sala Julia de Burgos; además de una más pequeña (El Teatrito) usada para los cursos y los ensayos. Otros recintos, como la Universidad Interamericana y la del Sagrado Corazón, en el Area Metropolitana, así como otras dispersas por el país, cuentan con sus propias salas. El Ateneo Puertorriqueño tuvo una sala, eliminada hace algunos años para reconstrucción. En el interior de la Isla hay algunos teatros importantes como La Perla, en Ponce, el Yagüez, en Mayagüez; el Juan Boria, en Dorado y el Arcelay (antes Lido) en Caguas. Después de 1987 van apareciendo otros espacios permanentes para el teatro.

Organizaciones e instituciones

La institución más importante relacionada con el teatro puertorriqueño es el Instituto de Cultura Puertorriqueña (1955) al cual está adscrita la Oficina de Fomento Teatral. Es de aquí de donde ha salido todo el quehacer teatral isleño, así como su política teatral de los años cincuenta diseñada por Francisco Arriví. Por muchos años (hasta los setenta) festivales, proyectos, salas teatrales, subsidios; todo dependía del Instituto. A medida que

cambian los gobiernos, la Institución se afecta, por lo que las políticas culturales establecidas en su primera década se han ido perdiendo, con el resultado notable de un descenso en la calidad y un éxodo a la comercialización.

En 1983 se creó la Fundación René Marqués la cual posee un archivo bibliográfico (aún inconcluso) relacionado con el insigne dramaturgo y con todo el teatro puertorriqueño.

Ha habido varios intentos de establecer organizaciones relacionadas con el teatro. En 1942 existió la Sociedad General de Actores, fundada por el dramaturgo Manuel Méndez Ballester. Luego, en 1956 se creó APATE (Asociación Puertorriqueña de Artistas y Técnicos del Espectáculo). En 1976 se intentó agrupar los conjuntos de teatro en la Corporación de Grupos de Teatro, para lidiar con las dificultades de producción, pero se deshizo enseguida. SONAD (Sociedad Nacional de Autores Dramáticos) —1984— es un esfuerzo de los dramaturgos Roberto Ramos Perea y Carlos Canales, pero fueron pocos los escritores que se interesaron —sólo los más nuevos— por lo que no progresó. Finalmente el CAT (Colegio de Actores de Teatro) se estableció por ley en 1986 haciendo la colegiación obligatoria. Se estableció esta organización con la esperanza de que luche por los derechos de los actores, los proteja y facilite su labor.

Premios

Pocas son las premiaciones que han incentivado el teatro puertorriqueño y nunca han sido muy constantes (y como en todos los países, no son índice de calidad y rigor). En 1930 el Ateneo Puertorriqueño abrió su importante Concurso de Dramaturgia (el año más importante fue 1938). Se ha continuado de forma irregular hasta hoy. En 1978 el grupo Teatro del Sesenta hizo un Certamen de Dramaturgia, que se declaró desierto por no considerar meritorias las obras participantes. El Pen club de Puerto Rico premia intermitentemente la dramaturgia. Para los montajes —dramaturgo y director— existe el Premio del Círculo de Críticos (provienen sólo de periódicos locales), pero hay ocasiones en que no se realiza. Otras firmas que galardonan

el teatro, especialmente a los actores son los Premios Agüeybaná y los Premios Cemí.

Revistas

Sólo ha existido una revista en la historia del teatro puertorriqueño: *Intermedio* (1985) en la que colaboraron Roberto Ramos Perea, Edgar Quiles y José Luis Ramos. Salieron tres números, tras los que se descontinuó (o se paralizó), pues no ha habido nuevas ediciones.

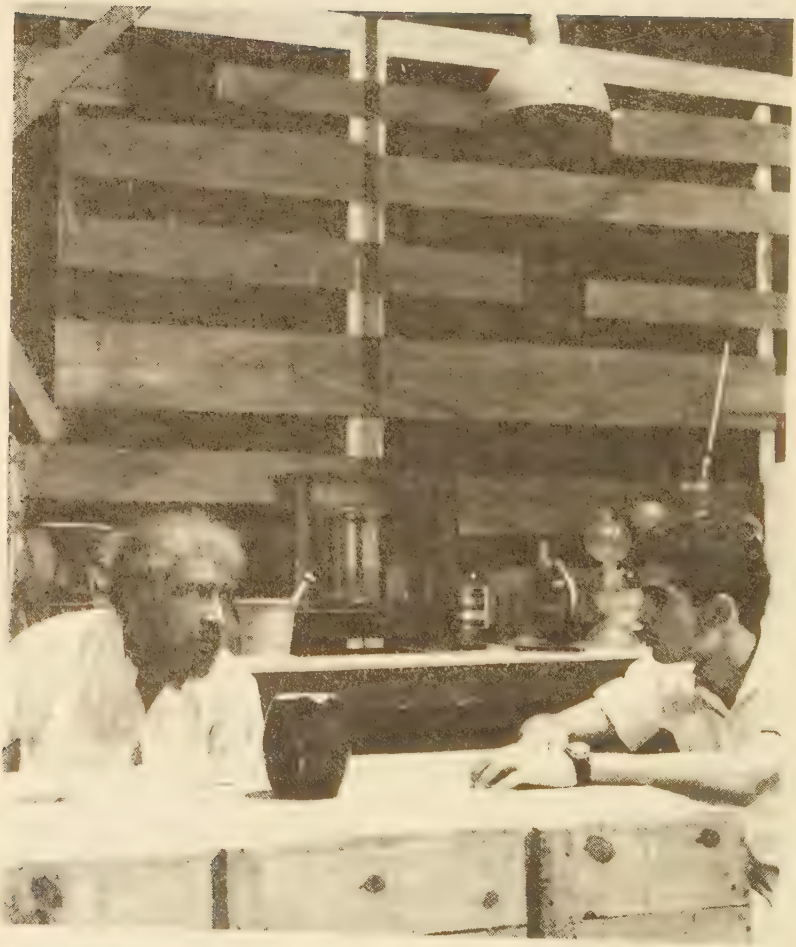
Conclusiones

El teatro puertorriqueño ha recorrido un gran trecho desde el concurso de 1938. Hoy podemos decir que el mayor logro ha sido un gran aumento de público, dispuesto a pagar aun costosas entradas. La infraestructura ha mejorado notablemente multiplicando los espacios escénicos. El teatro infantil se ha convertido en una costumbre por lo que proliferan las compañías que trabajan el género. Hoy día existe relación con el teatro latinoamericano y se representan muchas obras de esa geografía. Los productores han aumentado su presupuesto, además de su frecuencia y ahora se pueden ver varias obras de teatro simultáneas cada fin de semana, las que además duran varias semanas. Y, sobre todo, Puerto Rico cuenta con un teatro de identidad nacional y obras de valía que comprueban su honrosa trayectoria. Pero también hay problemas que nos parece apremiante resolver.

En todas las áreas del teatro puertorriqueño sobra el talento, sin embargo, hay ausencia (y necesidad perentoria) de seriedad, disciplina y rigor. Se observa además gran ausencia de investigación sobre la teoría, la historia y la praxis teatral. La crítica suele ser impresionista; no justifica ni profundiza, tal vez porque es periodística y no existe tradición de análisis e investigación. Es necesario, pues, que aprenda a ser constructiva y alentadora. En esta área emergen otros problemas: los mismos dramaturgos y directores fungen de críticos e historiadores del teatro, lo que

supone un conflicto de intereses —y un desconocimiento de la información y los métodos— que pone en tela de juicio los resultados. La dramaturgia se despeña peligrosamente, ya que entre los dramaturgos nuevos no se han desarrollado personajes inolvidables o tramas conmovedoras, por su humanismo. Y lo que es peor, se suelen considerar dramaturgos a los aspirantes que han escrito un trabajo breve, en ocasiones de taller. De ahí que se acostumbre publicar y representar obras rústicas, sin pulir, que no han pasado el crisol de la autocrítica.

En Puerto Rico hay muchos actores y muy buenos, pero la mayoría están desempleados o sólo se alistan para la televisión. Pocos directores están preparados para el riesgo, la originalidad y la imaginación, por lo que abundan las escenificaciones apresuradas y mediocres, especialmente en el teatro comercial. Por su parte, el repertorio extranjero —y a veces nacional— es anticuado (tal vez por nuestro aislamiento, ya que apenas si llegan compañías extranjeras al país, y por la falta de investigación). Predominan el monólogo (por su bajo costo de producción), la comedia ligera y las limitantes adaptaciones de obras extranjeras. Una nueva modalidad del teatro puertorriqueño es la adaptación de la literatura nacional o extranjera con autores de la televisión, como anzuelo para atraer público o para venderlas al Departamento de Educación, aún cuando su contenido o estilo de representación no sea el adecuado. Pero estas dificultades no impiden la afirmación de que en Puerto Rico hay gran movimiento en el teatro —aunque no hay un "movimiento teatral"—; de que existe un sólido teatro de identidad nacional, al que sólo le falta la directriz de una política teatral.



Filóctetes de Héctor Incháustegui Cabral.

República Dominicana

Los orígenes culturales de la República Dominicana son los más antiguos de América, pues fue allí donde se estableció el Primer Obispado de América, la Primera Audiencia y la primera universidad. Pero su historia posterior ha sido una "arrítmica", al decir de algunos historiadores, por los adelantos y retrocesos que han prevalecido hasta hoy.

Tuvo la República Dominicana, o Santo Domingo como se llamó, en sus orígenes, la primicia también en el exterminio de indígenas en América, lo que impidió el conocimiento, recopilación o continuación de las expresiones teatrales de los aborígenes. Por el otro lado, la anomalía geográfica que se creó en la Isla, afectó su historia y su cultura. El compartir su territorio con una república francesa, las amenazas continuas de invasión y las temporadas de subordinación a otro gobierno, retrasó el proceso histórico-cultural del país. La inestabilidad manifiesta de la nación en este siglo ha sido motivo aparente de varias intervenciones del gobierno norteamericano. ¿Cómo se insertará el teatro, entonces, dentro de este desequilibrio histórico?

La primera expresión teatral dominicana patente provino del clero: el fraile dominico Cristóbal Llerena escribió en 1588

un entremés crítico, ridiculizando el gobierno español. Con esta obra se inicia el teatro social en Latinoamérica y, como hoy día, le costó encarcelamiento, maltrato y expulsión, a su autor. No hubo otras manifestaciones relevantes en el país hasta el siglo XIX, cuando las luchas independentistas ven en el teatro un modo de difundir sus ideas. Félix María del Monte inició el teatro de protesta social de su propio momento histórico a mediados de siglo. Posteriormente se fueron desarrollando diversos modos escénicos, como el costumbrista (José Francisco Pellerano), histórico, de crítica o protesta (por lo regular, político), folklórico (*Los viejos verdes*) y otros, que desafortunadamente se perdieron con el nuevo siglo.

De esas nuevas corrientes hubo dos interesantes: la indigenista, que aunque no se estableció con conciencia, tuvo varios ejemplos (*Iguaniona* –Javier Angulo–, por ejemplo) y el teatro social, ambas corrientes, distintas de lo extranjero.

En los inicios del siglo XX Pedro Henríquez Ureña incursionó en el teatro culto con su obra *El nacimiento de Dionisios* (1916). Sus fuentes son clásicas –la mitología– y sirven para iniciar lo que será la modalidad dominicana de casi todo el siglo: obras con bases mitológicas greco-latinos. Hubo a la vez, una línea costumbrista por estos años (Rafael Damirón, Fabio Fiallo) que ayudó al nacimiento de un teatro de temática criollista dominicana. Al dejar de llegar las compañías extranjeras en estas primeras décadas del siglo, se compensó con el desarrollo del teatro costumbrista, indigenista y tradicional, corrientes que se cortarán con la invasión y asentamiento norteamericano. Tras la salida de estos hubo una especie de gobierno de transición que dio paso a la entrada del dictador Rafael Leonidas Trujillo, quien se mantuvo por treinta años en el poder (1930-1961). Estas tres décadas fueron casi nulas para el desarrollo del teatro dominicano, ya que imperó la censura y un gobierno que no proporcionaba actividades culturales, menos aún nacionales. Se hacía teatro extranjero una o dos veces al año, como entretenimiento. Esa actividad se podría considerar oficial, ya que la auspiciaba el gobierno; subordinado al régimen, este teatro se alejaba de cualquier manifestación de protesta, crítica o afirmación nacionalista. Sólo once obras se escribieron en esos treinta años y, desde luego, se trataba de un teatro tradicional, totalmente des-

conocedor de las nuevas corrientes y nada innovador; a veces, más cerca de la poesía que de la representación, y siempre con el simbolismo como bandera de comunicación.

En 1946 hubo un intento escénico. La Primera Dama del país, María Martínez, quiso escribir teatro para lo cual creó el Cuadro Artístico y la Escuela de Arte Nacional (TEAN), de donde surgieron algunos dramaturgos (aunque el teatro que ella escribía no fuera bueno). El español Antonio Aparicio dirigió el grupo, el que, independientemente de su origen fue de ayuda para el surgimiento de dramaturgos.

Otro subgénero dramático que se desarrolló por esta época fue el radio-teatro. Se trataba de un espectáculo que recogía diversas formas que iban más allá del drama; era alienante y dirigido fundamentalmente a las clases medias y bajas. El único que se hizo aludiendo a realidades del país, fue *Macario y Felipa*, de tema rural. Este género dio paso a las aún más enajenantes radio-novelas, perdiéndose el propósito original de lograr un teatro nacional.

En las postrimerías del gobierno trujillista se empezó a presentar mucho teatro extranjero moderno, especialmente norteamericano. Se creó el Círculo de Teatro Experimental, al que perteneció Franklyn Domínguez, quien luego de salir del TEAN se fue a estudiar teatro a Estados Unidos. Hubo por entonces un amplio grupo de jóvenes que escribía teatro. No siempre las obras fueron buenas, pero sí fue el renacimiento del teatro nacional y la etapa precursora del periodo que estudiamos.

El teatro dominicano que se escribió entre 1957 y 1967 exhibe dos corrientes; la primera es la de la búsqueda consciente de lo nacional. Los dramaturgos ya han entrado en contacto con la nuevas vanguardias europeas, pero aún así su teatro es fuertemente tradicional. Las temáticas giran en torno al hombre y la sociedad, añadiendo (aún antes de la caída de Trujillo) la intención política. Pero el germen del teatro de temática griega, incubado por Henríquez Ureña a principios de siglo predominó y todas las intenciones (sub-texto) de este teatro irán arropadas por el tratamiento de mitos y símbolos griegos, que le darán un aire tan metafísico como universal —segunda corriente—. Esta tendencia dramatúrgica se continuará por muchos años en el teatro dominicano y aunque es loable, retarda la plasmación

del teatro nacional porque sus estructuras e ideologías son universales, en un país en el que aún no existía un teatro de identidad nacional. Es decir, que se dio un salto de la nada al todo, dejando al público y a los mismos dramaturgos sin educar y sin evolucionar mediante un proceso de transición.

Hay tres obras fundamentales que se escriben iniciando la década de los sesenta: *Yo, Bertolt Brecht*, de Máximo Avilés Blonda; *Espigas maduras*, de Franklyn Domínguez y *Creonte* de Marcio Veloz Maggiolo. La primera inicia el teatro de ideas en el país —la justicia y el hombre— tratado con estrategias brechtianas; la segunda (tal vez la obra de intención más importante de Domínguez) reinicia la crítica política-social (suspendida casi a todo lo largo del siglo) hostigando la dictadura desde el simbolismo (parte de una familia en la que se tiraniza a los hijos, quienes finalmente se rebelan). Su importancia crece al representarse antes de la caída de Trujillo. La última, *Creonte*, que se publicó, pero no se llegó a representar, elabora un paralelismo entre el mundo griego y el presente dominicano, en abierta crítica a la dictadura (hasta con una predicción de su caída). Estos trabajos y sus dramaturgos abren el camino a la formación de un teatro de temática verdaderamente dominicana.

La generación inmediatamente anterior a 1967, generación de transición que se instala en la siguiente década, la constituyen dramaturgos vinculados a movimientos anteriores, fuesen teatrales o poéticos: Manuel Rueda (1921), Franklyn Domínguez (1931), Máximo Avilés Blonda (1931), Marcio Veloz Maggiolo (1936) y Héctor Incháustegui Cabral (1912).

Rueda proviene de la poesía por lo que escribe un teatro, no sólo poético, sino en verso, que por su estructura anacrónica hace que se pierda el interés en el contenido, que sí es moderno. *La trinitaria blanca* (1966) por ejemplo, trabaja con el tema urbano, llevando a Santo Domingo al teatro; *La tía Beatriz sale de vacaciones* (1968) enmarca el tema religioso. Pero su obra de ruptura es *Alambradas* (1967), totalmente diferente a las demás en ideas y tratamiento. Aborda un tema de historia reciente en el país, la Guerra del '65, a través de una prostituta que trabaja con norteamericanos. La obra sirve para plantear temas de marginados, como la pobreza o la prostitución, así como un cuestionamiento sobre los verdaderos ideales patrióticos, la falsa

religión, etc. El lenguaje es popular a partir del folklore infantil en *El Rey Clinejas*, donde ve aspectos de la vida comunitaria, desde su lado más popular.

Flanklyn Domínguez es el más prolífico, el más conocido, el más representado, el más traducido y el más difundido de los dramaturgos dominicanos. Se inició por los años cincuenta y produjo continuadamente hasta los setenta, periodo en el que desempeño diferentes cargos (y recibió muchos premios). La vasta producción de Domínguez, que incluye de todo (dramas, tragedias, comedias, monólogo, sátiras, etc.) se puede dividir en dos épocas.

La primera es la mejor, pues compuso dramas serios, simbólicos, alusivos al país: *El último instante* (1957) sobre problemas de la mujer, *Espigas maduras* (1960), *Se busca un hombre honesto* (1964). Es la época también de su teatro intimista, como *La espera* (1959). Posteriormente Domínguez se inserta en la onda comercial, la que llega a dominar, ya que cuenta con un público que lo conoce. Su teatro decae entonces en términos de contenido, aunque de vez en cuando produce obras de mayor calidad e interés, y por momentos experimenta con la estructura (por ejemplo, en *Omar y los demás* —1975— donde juega con el espacio y el tiempo, aunque no cuaje debidamente con el simbolismo que trabaja en el contenido, en el que se intenta la salvación moral del hombre). *La broma del senador* (1968) es una débil comedia que representa este periodo. Una modalidad de Domínguez es el tratamiento de los mitos griegos (tan gustados en el país) con humor. Así, *Antígona humor* (1968) trabaja la crítica al dictador, trayendo el mito al presente (un matrimonio, cuya esposa hará el papel de Antígona) y añadiendo el elemento humorístico. *Lisístrata odia la política* (1981) basada en la obra de Aristófanes, se mantiene en la burla, pero se queda corta de proyección, ya que lo único que le molesta a esta Lisístrata es que no le hagan el amor. En *El extraño amor de Cora* ingresa al tema del espiritismo, con un tratamiento escénico que diluye su significación. *Los actores* (1968) es uno de sus mejores trabajos; enfoca un problema dominicano desde un grupo de actores que trabajan juntos. Hay juegos de planos teatrales y simbólicos. Domínguez tiene obras patrióticas, intentos de obras históricas

(Duarte, fundador de una república) y muchas otras categorías, aún pendientes de una mayor indagación.

De la Poesía Sorprendida y su intensa búsqueda de lo nacional (casi criollista) pasa Máximo Avilés Blonda a estudiar en la Escuela de Arte Nacional. Allí hizo de actor, adaptador, etc.; hasta terminar como dramaturgo. Su teatro es de ideas y de tesis, lo que lo lleva a hablar demasiado, y a predicar, todo con un estilo poético, aunque se refiera a las más duras realidades. La religión y la política son los temas que prefiere trabajar, lo que muestra en una importante trilogía, que es clave para el teatro dominicano. *La otra estrella en el cielo*, la más tradicional en estructura, se elabora a base de símbolos distanciados en el siglo XV italiano para mostrar cómo los políticos, religiosos, militares y financieros son los verdaderos regidores de los destinos del pueblo y no el pueblo mismo. Las otras dos, *Yo Bertolt Brecht* (estrenada en 1966) es comedia musical didáctica con recursos brechtianos sobre las ideologías del dramaturgo alemán: mediante personajes simbólicos que representan grandes sectores de la sociedad, se habla de las clases sociales, la "igualdad" de los hombres y la justicia, todas, dolencias del país. Escénicamente se realiza mediante un collage cargado de efectos (música, canciones, poesía), resultando, por lo diferente, una puesta impactante en Santo Domingo.

Con *Pirámide 179*, Avilés se anota una de las obras más importantes de estos años en el país, tanto en el contenido, con el que continúa la búsqueda de la identidad nacional en el teatro, como en la forma, que sigue siendo brechtiana —coros, narradores, música, actores haciendo de ellos mismos y formando dos planos de realidad—. Se plantea cómo la división geográfica de la Isla ha inducido a una división humana y un odio injustificado. La Pirámide 179 es el lugar donde está la frontera, con un militar de cada país en cada lado. Pero absurdamente no pueden hablar ni comunicarse porque está prohibido por ley. Uno de ellos busca esa comunicación con un civil del otro lado, encontrando la muerte en manos de su colega. El primer plano de la obra, el de dos actores, protesta el final y reducen la importancia demiúrgica del director. Es, pues, una pieza entretenida, pero de hondo contenido humano, político-social e histórico.

El teatro de Marcio Veloz Maggiolo intenta plasmar las realidades inmediatas. Escribe obras moralistas, a través de las cuales busca el bienestar del país —*Creonte* critica la dictadura de Trujillo, *El cáncer nuestro de cada día* hostiga la vida y la sociedad de ese momento. Héctor Incháustegui Cabral fue originalmente un poeta vanguardista que incursionó tardíamente en el teatro. En 1964 publicó una trilogía dramática de temática griega: *Prometeo, Filóctetes, Hipólito*. Nuevamente se utiliza el mito para connotar la contextualidad presente. Se dice que las tres obras exponen al hombre atrapado por el dolor.

Otro dramaturgo que ganó el premio en 1963 y contribuyó al teatro de estos años fue Rafael Avilés Bergés.

La generación de fines de los cincuenta, pues, tuvo muchos logros: revivió el teatro dominicano, contribuyó con temas alusivos a la nueva realidad, a la vez que trabajó ideas universales e introdujo recursos dramáticos y escénicos, entre ellos, los brechtianos. Gran parte de su producción importante se posa en los inicios de la generación más moderna (la del '68) con lo que participa de ella, espoleando el lento desarrollo del teatro nacional.

Para 1967 los pocos dramaturgos que escribían, conocían las nuevas corrientes de vanguardia de Estados Unidos y Europa y de allá adoptaron mucho: el absurdo, tanto de Beckett como de Ionesco (en contenido y forma), las ideologías y técnicas escénicas de Brecht, los juegos espacio-temporales, así como el devenir de planos realidad-fantasía. La tragedia griega como estructura y fuente de símbolos para aludir a las realidades del país persistió.

El 1967 se inició con la publicación de una colección dramática de Iván García (1938) quien había incursionado en el teatro en 1963. García es el eslabón entre la generación anterior y el nuevo teatro. Recoge, añade, modifica, corta; lo que queda demostrado en su colección *Más allá de la búsqueda* (1967), donde lidia con un tema común, la lucha por el poder, de las más diversas maneras, dentro de múltiples contextos. Son obras muy críticas sobre cualquier tipo de sociedad moderna. El tomo general es de pesimismo, tal como ocurre con todo el teatro existencialista europeo al que sigue de cerca. Todos los trabajos son de corte existencial y absurdista (sin olvidar los clásicos, por supuesto), algunos de ellos elaborados desde la farsa, que García

maneja muy bien. La estructura general es de tragedia, dirigidas hacia la catarsis, con algunas excepciones en que se fragmenta conscientemente el contenido. Si hurgamos, se pueden encontrar abundantes alusiones simbólicas al país, pero la temática general, las fábulas y los lugares de desarrollo están alejados del contexto dominicano. *Andrómaca* (1983) es la obra que refleja más directamente esa realidad nacional por introducir el tema del racismo (respecto al negro) que domina en la sociedad. Los logros de estas obras son muchos por lo nuevo de las formas escénicas que propone: nueva escenografía y maquillaje, uso de máscaras, escenas autónomas a la manera cinematográfica, personajes tipos —genéricos—, símbolos y lenguaje nuevos, el juego, la burla. En síntesis, un teatro nuevo, difícil; de ruptura.

La obra que da título a la colección, *Más allá de la búsqueda* es una pieza de situación (cerca del teatro de Beckett) que plantea temas existenciales mediante la conversación de un hombre con una vieja: la incomunicación, la angustia, el pesimismo son infaltables. *Don Quijote de todo el mundo* es la que más se acerca al ámbito nacional: un hombre sale a "salvar el mundo" y lo matan para luego hacerle grandes exequias. El autor interviene en la obra para reflexionar sobre la injusticia. Las manipulaciones de políticos y militares para mantener el poder campea en *Un héroe para la mitología*, que muestra la burla del gobierno hacia el pueblo. *Los hijos del Fénix* continúa el tema anterior mediante la farsa simbólica. En esta ficción, los personajes, con nombres disparatados, sólo se imita la maldad de la realidad. La más difundida de las obras de García por acercarse al nuevo teatro latinoamericano (donde ha sido muy representada) es *Fábula de los cinco caminantes*, farsa donde desde los nombres, todo es simbólico. Cinco hombres van empujando una carreta (el poder) en la que todos quieren montarse para que empujen los otros. Cada uno representa las facciones de la sociedad. Se trata de una metáfora del poder, con los elementos que lo componen. El lenguaje se teje mediante contradicciones y juegos de palabras que provocan la hilaridad.

La segunda etapa de García, ya con más madurez, se da por los años ochenta. Su tema sigue siendo el mismo: el poder, lo que cambia es la manera de presentarlo. *Muerte del héroe* (1982), por ejemplo, continúa la diatriba en contra del poder y la injus-

ticia, pero esta vez desde una conformación en verso. *Los tiranos* (1982) traza en estructura y contenido el círculo vicioso de los gobiernos: todos quieren el poder y luego olvidan al pueblo, independientemente de su ideología. *Interioridades* (1982) continúa el omnipresente tema del poder unido a una trama personal (dos amigos enamorados de la misma mujer). Todas son obras realistas, de estructura clásica. García fue dejando atrás los años de vanguardia y experimentación. Su última obra, *Andrómaca* (1983), se considera una de las mejores del teatro dominicano. Parte del mito, pero forja un Ulises negro para denunciar los prejuicios raciales en las sociales modernas. La obra está bien estructurada, sin embargo, la proyección de un tirano negro confunde (a pesar de decirnos que la opresión no tiene raza), ya que incita a identificar raza con maldad, con lo que impide la debida defensa de esa tara social.

Los otros dos integrantes de esta promoción (1967-1972) son Efraim Castillo y Rafael Vázquez (nótese la escasísima participación dramatúrgica). Este último había escrito una obra en 1963 —*Sueños de gente común*— pero obtiene mayor reconocimiento con la pieza *¿Estamos de acuerdo?. . . Sí, señor* con la que ingresa en un trabajo de vanguardia —en la línea de Iván García— con una denuncia abierta a la infiltración de las potencias extranjeras en Latinoamérica.

Su última obra (1984) cambia radicalmente la temática y estilo anteriores, yendo hacia un intento consciente por insertarse en la búsqueda de lo nacional. Para entrar en el mundo dominicano critica la explotación de los campesinos que hace el gobierno y los estratos privilegiados. En este trabajo, sin embargo, se muestra un lenguaje que no está plenamente dominado.

Castillo, por su parte, sigue la moda de la época, ya impuesta por Iván García y lanza en 1968 una colección de obras cortas –*Viaje de regreso*– elaborada al estilo de los absurdistas franceses. Se trata de intentos simbólicos, a veces herméticos, de presentar unas reiteradas preocupaciones: lo nuevo en lucha por desplazar lo viejo –*Adán, Eva y los moluscos, La fosa del mundo, El diente de mi hermanita es de Dios*–; el contraste entre lo individual y lo colectivo –*La fosa. . ., Viaje de regreso*–; la angustia existencial del hombre –*La tuerca, La muñeca de Gysira*–; los sufrimientos y luchas carcelarias y revolucionarias –*A mitad de camino, El estupro*

de Piedra País–; el intelectualismo, la supervivencia del hombre, etc. Todas están trabajadas con base metafórica o de contrastes entre personajes viejos y jóvenes que carecen de nombre; aparecen generalizados o con nombres raros (características comunes al teatro de Iván García). Las salidas o finales de las obras son siempre absurdas y, en el conjunto, son más importantes las ideas que los elementos escénicos, los cuales escasean.

Otros escritores que hacen algún intento dramático en estos años son Oscar Armando –*La casa de los ojos blancos* (1968), trabajo histórico con atisbos de teatro documental– y Miguel Alfonseca –*Centros de guerra*, sobre la Guerra del '65.

Si se observan los tres principales representantes de esta generación se deduce con nitidez el problema que permea la historia del teatro dominicano: se ha entrado en un teatro de proporciones universales sin que exista o se intente un lenguaje escénico nacional.

La segunda promoción que nos compete va de 1972 a 1978, y aunque cuenta con algún dramaturgo más que la anterior, es igual de exigua en cantidad de piezas de dramaturgos. Algunos sólo escriben un trabajo (un intento teatral) que incluimos por la poca participación que hay. Lo destacable en este momento es la mudanza en actitud e ideología literaria de los dramaturgos, quienes van del teatro existencialista, universal, a un teatro social, realista y más cercano, que inicia el interés consciente por lo propio. La causa fue la Guerra del '65. Tras el asesinato del General Rafael Leonidas Trujillo, en 1961, hubo un Consejo de Estado hasta que en 1963 el pueblo escogió como presidente a Juan Bosch, quien llegó constitucionalmente al poder. A los pocos meses sufrió un golpe de estado. Se estableció, entonces, un gobierno provisional que en 1965 sufrió la sublevación del pueblo en favor de Bosch. Estados Unidos intervino, provocando una crisis internacional, pero su ejército fue derrotado por los dominicanos. Aún así, las traiciones en la mesa de negociaciones tomaron otro rumbo, que finalmente llevaron a Joaquín Balaguer (colaborador en el gobierno trujillista) al poder, en 1966. El descontento se dejó sentir en todas las manifestaciones del pueblo, aun en la escena, que ya para 1969 representaba teatro de protesta.

Haffe Serulle (1947) es el dramaturgo más fecundo y constante de estos años. Escribe con intenciones combativas de crítica y protesta, que son buenas, pero el resultado dramático no lo es tanto. Estudió teatro en Madrid, donde empezó a escribir y montar sus obras. Su primer trabajo, *Bianto y su señor* (publicada en 1984) recoge el tema favorito de estos años en el teatro latinoamericano: si el individuo no se opone verdaderamente al dominador (al régimen) será su víctima. Pero más que drama este intento recuerda la novela dialogada, por ser excesivamente larga y de escasa acción. El resto del teatro de Serulle fluctuará entre el panfleto, la luchas entre contenidos y formas y malogrados intentos históricos —como *Duarte* (1976) en la que intenta desmitificar al prócer; *El hatero en el seibo* (1976), en la que debilitó el tema de Pedro Santana al fundir fallidamente historia con ficción; y *Detrás de la muralla*, sobre Antonio Duvergé, todas recogidas en un ciclo—. En *La danza de Mingó* (1977) presenta la lucha de los campesinos por su tierra, de acuerdo con el teatro social de los setenta; hay exceso de recursos y problemas de estructura y caracterización. *El hombre sin cabeza* es un ingenuo trabajo parecido a los de creación colectiva, en el que hay maniqueísmo de caracterización; buenos y malos son de una sola pieza. La fábula es la trabajada por Carlos Solórzano en *Los fantoches*: unos fantoches (pueblo) que se rebelan contra el fabricante (dictador). Para 1981 Serulle escribe *Miriam la buena* y *La tierra y el fuego*, persistiendo aún en las rémoras de su trabajo anterior (mala estructuración, exceso de recursos gratuitos, etc.). Serulle ha justificado el caos en sus obras, mediante una explicación del caos de la realidad (?). Sin embargo, es una lástima que no haya intentado profundizar al menos en uno de sus proyectos, ya que la constancia de su labor es loable. La debilidad de sus obras procede de un exceso de técnicas y recursos arbitrarios para sostener acciones truncas y poca tensión dramática, además de la escasa caracterización y el inexplicable caos estructural. Queda de su labor, el intento de confeccionar un teatro dominicano, con contenidos del país; la lucha por el teatro popular y la insistencia en el quehacer teatral.

En 1974 Rubén Echevarría acometió otro flanco del teatro social, la crítica humorística, con la que obtuvo mejores resultados que otras expresiones de protesta. Su drama *La obra que no*

tiene nombre acusa el problema de la justicia en la República Dominicana, desde la época de la colonia hasta el presente. Critica la corrupción política y sus desmanes a través de una renovación en el concepto escénico (letreros, paralelismos históricos, música de protesta, diapositivas, etc.) Este trabajo es importante en el adelanto del teatro sin que olvide el entretenimiento que busca el público.

Manuel del Cabral (1907) ofrece tarde en su vida su aportación al teatro con dos obras: *La carabina piensa* (1973) y *Tiempo de abismo* (1973). La primera es muy interesante. Aunque consta de tres actos, la acción es mínima: presenta los razonamientos que sostienen un guerrillero y un carcelero. En ánimo de convencer a este último, el guerrillero pasa revista a diferentes tipos humanos de la sociedad moderna, (guerrilleros, presos, carceleros. . .) cuestionándolos. Decide seguir su lucha y de paso convence a su carcelero mediante razonamientos de justicia y humanismo.

Las obras de Esteban Deive (1935) constituyen la transición del periodo anterior a los setenta. *El líder máximo* es una sátira a las dictaduras militares latinoamericanas y al capitalismo actual. En 1976 obtiene un premio con *Los señores impertinentes*, amarga crítica a la democracia representativa, que muestra los trucos "democráticos" que se usan para engañar al pueblo y mantenerse en el poder. De 1970 es su obra *El hombre que nunca llegaba.* Aquiles Julián, otro miembro de la generación, escribió *Hay un ángel caído en el primer plano*, en 1977. Teatro de ruptura —sobre los marginados—, exhibe técnicas modernas desde el happening, hasta el teatro imagen (coros, poesía, juegos espaciales. . .). Este método lo perfeccionó en 1977 con *Acto único*, pieza que continúa la preocupación por los necesitados, con recursos innovadores que forjan un teatro de preocupación escénica, diferente a todo lo hecho anteriormente en el país.

El último representante de esta generación es José Molinaza, quien escribió una sola obra, *Sueños de Penélope* (1977) sobre la represión en la República Dominicana, la falsa democracia y la dependencia del extranjero, situaciones que ataca con símbolos, tipificación de personajes y muchas novedades técnicas (como poner al público en un cuarto de tortura, por ejemplo).

La última generación del nuevo teatro dominicano, de 1978 a 1987, tiene más representantes que las anteriores, pero no más obras, ya que cada autor cuenta con pocas piezas, a veces sólo una. Jaime Lucero produjo a fines de los setenta un drama –*Mamasié*– que tuvo gran acogida en el teatro popular; arrastrando un gran público. En 1984 hizo un montaje múltiple –*Cuentos del callejón de la Yaya*– que constituyó un gran espectáculo sobre el folklore dominicano, aunque es endeble como texto. La fábula se hilvana con mitos, costumbres, bailes y un vocabulario del mundo marginado, en un intento por mostrar la desculturización. Al público, que ve su propio ambiente, se le invita a integrarse a la producción. Se considera este, uno de los espectáculos más importantes de estos años.

Notable es también el trabajo de Carlos Acevedo, quien publicó varias obras en una colección de 1981. *Las claves* trae la vida infrahumana de unos hermanos pobres que buscan la tranquilidad en medio de esas miserias humanas. La base es el humor negro, pero pierde fuerza en la débil estructura. Las otras tres piezas tratan las relaciones entre los dioses y los hombres: *Momo* es la incomprensión de los dioses con los seres humanos; *Gilmanesh* trata de romper con las creencias míticas del hombre, poniendo como único Dios a la justicia; y *Sísifo* –la mejor– desacraliza el mito a través del humor. Son obras alejadas de la realidad local, a veces de poco interés en la fábula o con dificultades de construcción. Carmen Quediello de Bosch aporta dos obras que aparecen en 1983. *Alguien espera junto al puente* apenas si tiene trama o recursos dramáticos –es una muestra de los resultados de la guerra en todos los niveles de la vida humana–. *El peregrino*, está mejor lograda, pese al abuso de recursos gratuitos que restan al contenido (títeres, ballet, coros. . .). Fuera de la contextualidad dominicana, se elogia a la mujer liberal y se critica la falta de autenticidad de los seres humanos. Giovanny Cruz publica *En un acto*, en 1985. Son cinco obras breves, con poco argumento, sobre conflictos que oscilan entre la realidad histórica y la ficción. Hay muchos elementos de búsqueda, pero en su contenido no cuaja el contorno real. Otro intento de teatro histórico es el que hace Franz Miniño en sus dos obras. La primera, *El pequeño Leclerc* (1983) resulta extemporánea por el tema (un haitiano enamorado de una dominicana que lucha por la

libertad de Santo Domingo, muere asesinado); *Con los pies descalzos llenos de barro,* más actualizada, retrata la época de Trujillo mediante una trama familiar (padre e hijo). La denuncia se pierde en la prédica.

La figura más relevante de esta promoción es Reynaldo Disla (1956), actor, director, titiritero, dramaturgo y narrador. Ha fundado varios grupos de teatro, pero funciona primordialmente con títeres. Sus dramas, muy premiados, han sido de los más montados en el país. *Bolo Francisco,* obra ganadora del Premio Casa de las Américas en 1985, a nuestro juicio es un hito en el desarrollo del teatro nacional, ya que es absolutamente dominicana en su contenido, sus personajes, su ambiente, humor, situaciones y lenguaje. A través de un cantante de merengue que en diferentes cuadros recorre diversas situaciones y clases sociales, se traza la vida y problemas del dominicano pobre. El eje es la invasión de terrenos y el desalojo, que sirve para presentar la fuerza represiva (policiaca y gubernamental) contra el pobre, independientemente de que el gobierno sea democrático o dictatorial. En 1986 Disla presentó *Ramón Arepa,* otro trabajo que parte del mundo de los humildes, ahora añadiendo el folklore del país. Un hombre que es juzgado por matar un norteamericano, que se burlaba de la comparsa de un carnaval, monologa vestido de personaje folklórico, recordando su vida en medio de otros personajes del mundo carnavalesco. La producción de Disla es fecunda y continua, siempre intentando reflejar la historia y la vida auténtica del país: *R.U.D.I.,* con estructura renovada vuelve a la represión que padece la juventud revolucionaria en los momentos de reiniciar la democracia; o *Un comercial para Máximo Gómez* (1986) y *12 de octubre y después.*

También son de esta producción Pura Tejeda –*Brizna o el mensaje de Taurus* (1982)–; Otto Caro –*R.R.* (1983), "tragedia musical" sobre la crisis y despersonificación de un joven que emigra clandestinamente a Puerto Rico—; Arturo Rodríguez Fernández que recuerda los juegos ceremoniales de Genet (*La noche de los asesinos,* de José Triana) en *Cordón umbilical* (1983) en la que cuatro hijos juegan a que la madre no ha muerto, hasta que descubrimos que han matado al padre. Juan Carlos Nieves publicó en 1985 *La cruz y el cetro* e Ignacio Nova, *El predicador,* por la misma época.

Este lapso temporal está regido por gobiernos y partidos políticos diferentes, pero no se observa adelantos en el pueblo y menos aún en la cultura (teatro, inclusive), por lo que no se vio como periodo de cambio.

Grupos

El poco teatro que se ha hecho en la República Dominicana, sea individual o de grupo, ha sido un esfuerzo de los teatristas, ya que el arte dramático nunca ha podido contar con un apoyo gubernamental. Tampoco ha existido una política cultural –y teatral– por lo que el que hace teatro debe ser educador, guía y animador al mismo tiempo. El teatro universitario, pues, no ha sido la excepción, por lo que sus logros han sido pocos y casi individuales. Existe desde la época trujillista, cuando, por los cincuenta, montaban mucho teatro español, clásico y moderno. Razones políticas hicieron cesar sus funciones en 1959, pero después de 1961 se reanudaron. En esta década las dos universidades principales contaban con grupos: El Teatro Universitario de la Universidad Autónoma de Santo Domingo y la Universidad Católica Madre y Maestra de Santiago. Algunos de los dramaturgos individuales colaboraban y montaban obras con ellos (Rafael Vázquez, Veloz Maggiolo, Avilés Blonda), sobre todo, de 1967 a 1970. Se puede decir que el verdadero inicio del teatro universitario en la UASD se da en 1966, cuando Máximo Avilés Blonda trabajó como director. Montaron *Pirámide 179* con éxito y la llevaron hasta Chile. Al terminar estudios en el extranjero, Rafael Villalona lo dirigió y a partir de 1969 se le llamó Teatro Estudio. Al llegar Haffe Serulle al país en 1972 –proveniente de Europa– se inició una nueva etapa que dura hasta hoy. En ese momento no había actividad teatral en la Universidad Autónoma, pero él formó muchos grupos de teatro popular y desde el Departamento de Teatro aportó obras, conocimiento, su propio teatro y su apoyo a todo el que lo necesitaba. Ya desde 1973 hubo montajes y empezaron una nueva modalidad: sacar el teatro al interior del país y a los sectores marginales, dejándoles la obligación de fundar otros grupos.

Teatro popular independiente hubo poco en este tiempo. El único precedente había sido el teatro trujillista de los cuarenta y cincuenta, cuya labor escénica era para halagar el régimen y complacer a la Primera Dama, sin innovar o popularizarse. Hubo también algunos grupos escolares y universitarios efímeros que no tuvieron trascendencia. En 1969 Rafael Villalona (animador incansable del teatro dominicano) fundó el Nuevo Teatro, con el que luchó por dar a conocer el nuevo teatro social latinoamericano y de paso crear un buen teatro nacional. Fue uno de los pocos grupos que se interesó por los autores nacionales.

Nieves Santana y Miguel Chapuseaux crearon en 1976 el grupo Gayumba, que se dedicó a hacer teatro serio, comedia y teatro infantil. Su labor incluyó la realización de talleres y una mayor atención a otros grupos populares. En 1978, montaron, por ejemplo, *Dos hombres en la mina*. Cerca de 1977 nació un grupo parecido al anterior: Gratey. Se alinearon en la investigación del teatro dominicano, tanto popular como escrito. Obtenían textos de recopilación informativa, pero montaban además su propio teatro —popular— que llevaron hasta el exterior. Su mejor montaje fue *Pedro y el capitán*, en 1980. Luego de unos años, el grupo se deshizo. Estos dos conjuntos hicieron grandes esfuerzos por llegar al pueblo, pero tuvieron poco éxito. Otros conjuntos de la época fueron TEXPO, que incluía presentaciones de obras latinoamericanas e infantiles; el Teatro Rodante de Salvador Pérez y el Teatro Rómulo Rivas, que hace teatro diverso.

Del interior del país se recuerdan el Teatro Popular del Centro (TPC) —1980—, de Santiago, que era el grupo del Centro de Cultura y funcionaba en sub-grupos de diversos niveles. Su creador fue Rafael Villalona; luego lo dirigió Danilo Taveras, con la seriedad que acompañaba sus montajes. El grupo daba servicio (con funciones y talleres) a toda la zona del Cibao. De Santiago también es el TAE, adscrito a una agencia gubernamental y dedicado a la experimentación. Otras provincias poseen pequeños grupos, que por lo regular no son duraderos. En la época de Joaquín Balaguer (1966-1978) había conjuntos llamados "clubs de teatro" que se dedicaban a dramatizar problemas inmediatos, pero pronto declinaron y desaparecieron.

No hemos conseguido constancia de la existencia de grupos de teatro obrero, campesino o de calle, en la República Domi-

nicana, aunque del último sí se sabe que hubo esporádicamente. Teatro oficial tampoco existe. En el mundo de los títeres se puede mencionar La Titiritaria, de Reynaldo Disla.

La pequeña burguesía dominicana veía por los años cincuenta el teatro extranjero que se presentaba, aún sin comprenderlo, pero nunca se avino al teatro de protesta o al popular. En 1965 sus afanes consiguieron una salida, pues como ocurre con la instalación de gobiernos anti-democráticos o dependientes de potencias extranjeras, nació el alienante teatro comercial. Esta manifestación se une al teatro independiente, superándolo, ya que lo auspician compañías comerciales y a veces el mismo gobierno (en esos momentos se convierte en teatro oficial, pero mantiene las características del teatro comercial). Presentan obras sin mucho contenido, prestas a divertir sin hacer pensar, cargadas de propagandas comerciales y realizadas por actores y directores improvisados. El florecimiento de este género, alejado de la realidad del país, ha ido en ascenso, con un público amplio que lo sostiene hasta la actualidad.

Temas

A pesar de que la producción dramática es escasa entre 1967 y 1987, en la República Dominicana, existe una abundancia de ideas que transitan inquietas entre las obras. Prevalecen los temas sociales; por ejemplo, se reitera una y otra vez el pauperismo y la marginación (*La fosa del mundo,* de Efraim Castillo; *Los clavos*, de Carlos Acevedo, *Acto único*, de Aquiles Julián). Pululan los problemas de la tierra como en *La cosecha*, de E. Castillo, o los desalojos, en *Bolo Francisco*, de Reynaldo Disla y *La danza de Mingó*, de Haffe Serulle. *Alambradas*, de Manuel Rueda, lidia con la prostitución, mientras que *Andrómaca*, de Iván García pone de relieve los prejuicios raciales. El parricidio, tan visto en este periodo en Latinoamérica, siempre con la connotación del pueblo que se rebela contra el poder, lo plantea Efraím Castillo en *El diente mi hermanita es de Dios*, y Arturo Rodríguez en *Cordón umbilical.*

Pero los temas más frecuentes, elaborados en la República Dominicana son los míticos, siempre con un simbolismo de de-

nuncia social; algunas obras de Iván García, como *Andrómaca* o *Más allá de la búsqueda*; *Lisístrata odia la política* y *Antígona humor*, de Franklyn Domínguez —en este caso desacralizados por el humor, pero con la misma intención social—; *Sueños de Penélope*, de José Molinaza.

La política — que siempre está presente aunque sea oblicuamente— hace acto de presencia en las denuncias a las falsas democracias del país —*R.U.D.I.*, de Reynaldo Disla—; la sátira a la sociedad moderna —*Don Quijote de todos nosotros*, de Iván García—; la represión —*Sueños de Penélope*, de José Molinaza; la relación dominador-dominado, aludiendo al poder —*Bianto y su señor*, de Haffe Serulle—. Dentro de este aspecto político, el tema más importante y más frecuente es el de la lucha por el poder, constante en las obras de Iván García (*Fábula de los cinco caminantes, Los tiranos, Interioridades*), presente en *Omar y los demás*, de Franklyn Domínguez.

La historia se manifiesta en el choque entre haitianos y dominicanos —*Pirámide 179*, de Avilés Blonda, o *El pequeño Leclerc*, de Franz Miniño. Los patriotas como Duarte los ven Haffe Serulle y Franklyn Domínguez. La Guerra del '65 se manifiesta en *Alambradas*, de Manuel Rueda o *Cantos de la guerra*, de Miguel Alfonseca.

La última cadena ideológica es la de los temas individuales o personales, que muestra abundantes expresiones en el país, especialmente en la promoción de 1967 a 1972. Iván García trabajó continuamente con la condición humana del hombre, su angustia y sufrimiento (el Existencialismo) en obras como *Viaje de regreso, La fosa del mundo. . .*, etc. Es evidente que esta multiplicidad temática no es proporcional a la producción dramática.

Festivales

Pocos han sido los festivales celebrados en la República Dominicana y menos aún los registrados. Se sabe que en 1963 se llevó a cabo el I Festival de Teatro Dominicano bajo la iniciativa del Teatro Escuela de Arte Nacional, con la participación de Iván García, Rafael Vázquez y Rafael Añez, quien fue premiado. En 1983 se efectuó el I Festival de Teatro Popular, que tuvo como

locales el Caserón de la Atarazana (local de SITRADONE, Sindicato de Trabajadores de la Corporación Eléctrica) y el Centro Parroquial San Agustín. Para 1987 hubo una especie de "ensayo general", que se le llamó Temporada Teatral del '87, con el propósito de acostumbrar al público con quienes se quería contar para un gran festival en 1992. Tuvo buenos resultados, pero no sabemos si se continuó. Muestras, ha habido algunas, incluyendo la de 1983 y 1986 ofrecidas dentro del marco del Festival de Cultura.

Escuelas, talleres, espacios teatrales

Ya en la época trujillista, por la década de los cuarenta, se fundó la primera escuela teatral dominicana: Teatro Escuela de Arte Nacional, que entre las bellas artes que enseñaba, incluía el teatro. Esta institución fue la encargada de formar gente de teatro por mucho tiempo. Luego surgió la Escuela Nacional de Arte Escénico.

Los grupos más duraderos se han encargado de ofrecer talleres y seminarios a los nacientes, pero la escasez de lugares adecuados para la formación ha creado muchos teatristas improvisados que terminan haciendo un trabajo mediocre o dejando el teatro. Unos pocos han salido al exterior (Villalona, Serulle) y son los que han regido el destino de los grupos en estos años.

Los espacios son tan escasos como las expresiones escénicas en la antilla hermana. Como no existe mucho público, no han proliferado las salas; sólo hay dos principales: el Palacio de Bellas Artes y el Teatro Nacional. Existen también la Casa de Teatro de Bellas Artes, la Sala del Ballet Folklórico Nacional (todas usadas también para teatro comercial), los auditorios universitarios y locales más pequeños en iglesias, etc. En 1974 Freddy Ginebra organizó (y dirigió) la Casa de Teatro, pero no sólo se prestaba a la actividad dramática, sino a todo tipo de ejercicios culturales incluyendo concursos y festivales.

Organizaciones, premios, revistas

Existió durante estos años una Sociedad de Autores y Compañías Dramáticas, ya hoy desintegrada. Revistas de teatro no

ha habido. La información de esta área se publica en otras revistas de cultura. Para 1987 el Grupo Gayumba publicaba un folleto con información general de teatro, que fue un buen intento. Hubo también un boletín de teatro que funcionó en los años de mayor actividad.

Las premiaciones para teatristas son exiguas. En 1959 el Ateneo Dominicano hizo un concurso con premios, dedicado a la Primera Dama, María Martínez de Trujillo. Las obras ganadoras fueron las insulsas y alejadas de la realidad nacional, escritas por personas que no continuaron en el mundo de la escena. Con la caída del General Trujillo se perdió el concurso. Para 1980 ya existía el Premio Nacional Cristóbal Llerena, gran aporte de la Casa de Teatro, y que se celebra hasta hoy (en 1983 Arturo Rodríguez obtuvo esta premiación con la importante obra *Cordón umbilical*). En 1985 se instituyó también la Copa Latinoamericana de Teatro, que se otorga anualmente a una figura, grupo o institución que se haya destacado por aportes al desarrollo del arte escénico.

Conclusiones

El teatro dominicano intentó universalizarse y ponerse al tanto de las formas y temáticas mundiales, sin haber echado sus raíces, sin que hubiera surgido un teatro con identidad nacional. El proceso, contrario al de otros países, ha sido involutivo; va de lo mínimo, o de un "algo" tradicional, a lo universal, y de ahí comienza a buscarse —desde los mitos griegos— hasta empezar su encuentro en las obras de los ochenta, especialmente *Bolo Francisco* (1985), punto de partida de lo que llegará a ser el verdadero teatro dominicano.

Los problemas reinantes en el teatro de la República Dominicana en estos años, vigentes en 1987, son muchos: escasez de todo —dramaturgos, público, espectadores (y menos aún, concientizados), actores profesionales y con formación sistemática, lo mismo que directores; críticos, historiadores (José Molinaza ha tomado a su cargo muchas de estas tareas: autor, crítico, historiador). Hace falta base teórica genuina, preparación práctica y una dramaturgia constante y consciente que se mantenga en

la búsqueda de lo nacional, a la vez que supere las deficiencias formales. Mucha culpa de estas dificultades la tiene el gobierno (independientemente del partido o sistema) por su despreocupación eterna por el teatro y las artes en general, la falta absoluta de apoyo y la ausencia de una política cultural y teatral, tanto en las universidades como en el resto del país. Aparte de la ausencia de una tradición teatral, los directores siempre vieron la dramaturgia extranjera como superior a la nacional y eso fue lo que montaron. En respuesta, los dramaturgos del país, por años, trabajaron con temas clásicos o universales desaprovechando su circuito nacional.

Para 1987 quedan unos diez grupos, entre compañías comerciales y teatro popular independiente y algunas escasas compañías de los setenta, entregadas a la lucha teatral. La mayor parte del teatro para esta fecha es mediocre y funcional, de línea comercial. Es por eso que no se puede decir que exista un teatro dominicano ni tampoco un movimiento, por lo que el futuro les depara una extensa labor en la producción nacional.

Teatro Latino en Estados Unidos

Cuba y su osito Teddy de Reinaldo Povod.

El teatro latino en Estados Unidos es una síntesis compleja de las culturas ya estudiadas en sus geografías originales. Aquí nos ceñiremos a un comentario sobre los grupos étnicos que por más tiempo han perseverado y cuyos frutos hoy son evidentes: el teatro chicano, el teatro puertorriqueño, más conocido como "newyorican" y el teatro cubano.

Dentro de esta quinta "comunidad" de habla hispana en el mundo se desarrollaron primero, de modo lógico, las expresiones de los chicanos, ya que sus ancestros estuvieron allí antes que los anglosajones. Del periodo de la conquista española los chicanos conservan dos expresiones que fueron populares en México y toda la zona centroamericana: las pastorelas, o dramas de Navidad, y las danzas de Moros y cristianos, reminiscencias medievales de la Reconquista española. Estas formas (evolucionadas) han prevalecido como folklore. El tratado de Guadalupe Hidalgo, de 1848 anexó un gran territorio mexicano a Estados Unidos, pero la raza, con sus costumbres, prevaleció. Por ejemplo, de las formas de teatro mexicano de fines del siglo XIX adoptan el teatro itinerante de carpas, que recorría extensas zonas, y el teatro de tandas —teatro de revista, de tipo popular,

humorístico, pero que incluye siempre una intención de crítica política.

Pero no es sino hasta 1965 que se puede hablar del inicio del teatro chicano contemporáneo; cuando Luis Valdez se une a la huelga de trabajadores agrícolas de César Chávez, en California, con su Grupo de Teatro Campesino y sus "actos". Se trata de breves "sketchs" bilingües, de creación colectiva, hechos desde la improvisación guiada por el director Valdez. ("algo entre Brecht y Cantinflas", las llama Valdez). Con intención didáctica o comprometida, los temas son inmediatos y, es más un teatro realista de agitación, que otra cosa. Tienen, sin embargo, mucha resonancia, por lo que pronto surgen imitaciones, siempre con el uso del humor, las máscaras y los corridos. De ahí que la verdadera importancia de los "actos" de Valdez sea el despertar de conciencia del pueblo chicano sobre su raza, su herencia indígena, sus valores y sus derechos, los que sienten que pueden expresar a través del teatro. (Por ejemplo, *Las dos caras del patroncito*, sobre su condición de trabajadores.) Años después, Valdez cambia a lo que llama "mitos", un teatro de comunicación del hombre con sus raíces legendarias, naturales y espirituales, como en *La carpa de los Rastaquachi* (1973). Poco a poco Valdez se aleja de las organizaciones chicanas para hacer un teatro diferente, más moderno y sobre temas más abarcadores. Se profesionaliza, hace teatro y llega hasta Broadway con su obra *Zoot Suit* (1978). Sin haber abandonado el Teatro Campesino, Sito en San Juan Bautista —California— o sus preocupaciones por su grupo cultural, Valdez se integra poco a poco al teatro sólo en inglés del "mainstream".

Una vez despierto el entusiasmo teatral, empiezan a surgir grupos, dramaturgos y actividades chicanas por todos lados. El conjunto más importante y de mayor constancia en estos años es el Teatro La Esperanza, fundado por Jorge Huerta en 1971, en Santa Bárbara (California) bajo los auspicios de la Universidad. Luego de muchos cambios (su último director es Rodrigo Duarte Clark, en San Francisco) se le puede considerar la única compañía chicana que trabaja en el teatro a tiempo completo. Entre los temas que trabaja el grupo está la emigración, la familia y los problemas de la mujer frente al machismo. De sus obras importantes se recuerdan *Brujerías* (1972), sobre creencias en la

superstición; *Guadalupe* (1975), sobre la educación discriminatoria, *Hijos, Once a Family* (1979), sobre la disolución familiar ante el ambiente de rechazo que se vive, o *Las verdaderas mujeres tienen curvas*, sobre los conflictos de la mujer.

Hay otros grupos importantes como el Teatro Libre (1975) que se desarrolla en la Universidad de Indiana, bajo la dirección de Ray Leal. Han trabajado "actos" sobre la discriminación racial en la escuela. El Teatro Libertad (1975) de Arizona produjo una obra relevante, *La vida del cobre* (1984) sobre las luchas políticas de los mineros de Texas y Arizona (igual a los de Chile) por conjurar la injusticia. La Compañía Nacional de Albuquerque (1977) de Nuevo México fue dirigida por Marcos Martínez y actualmente por Irne-Olivier Lewis. Hacen obras chicanas y adaptaciones de teatro universal. (De ahí sale Silvia Wood, importante dramaturga chicana.) Los actores de San Antonio, Texas constituyen un buen grupo profesional que hace todo tipo de teatro y cuenta con un gran público. El Teatro de la Gente (ya desaparecido) lo dirigió Adrián Vargas y produjo importantes obras como *El corrido de Juan el drogado* (1973) sobre las consecuencias de las drogas en su ambiente cultural; y *El cuento de la migra* (1975) que trata la difícil situación de los ilegales. El Teatro Latino se desarrolló en San Francisco en los años ochenta con trabajos de creación colectiva que dirigió Carlos Barón; lo mismo que Culture Class (1984) que hace "sketchs" satíricos sobre la visión norteamericana del latino. A lo largo de estos años se han creado muchos otros grupos como el Bilingual Theater, en San Diego; Teatro Universitario, en Texas, el Teatro de la Sierra, en Nuevo México, Teatro Mestizo y una nueva modalidad que fueron los grupos desarrollados en zonas alejadas de los grandes centros chicanos (el Este y el Medio Oeste, por ejemplo) unidos a veces a puertorriqueños, como Su Teatro, en Denver, Colorado (dirigido por Tony García); Grupo Midztlan, de Chicago; La Palomilla, en Detroit; Teatro Chicano-Riqueño (de los setenta); Desengaño del Pueblo (1972), de Indiana (con puertorriqueños); Despertar, en Chicago (también con puertorriqueños).

Los teatros chicanos están organizados desde 1971 por TENAZ —Teatro Nacional de Aztlán— especie de corporación que auspicia festivales y otras actividades. Hacen talleres y orga-

nizan grupos en diferentes áreas y mantienen la comunicación entre las zonas. (De ahí sale MITO —Midwest, Teatro Organization—.) El Primer Festival de TENAZ se celebró en 1970, organizado por Luis Valdez. Luego se ha celebrado en diferentes lugares de la nación, hoy organizado por el Teatro La Esperanza. La mayoría de las obras que se presentan son parecidas a los "actos" de Valdez. En 1974 el Festival se celebró en México, junto a grupos latinoamericanos, pero allí surgieron grandes disparidades que separaron a muchos de los colaboradores.

Pocos son los dramaturgos surgidos de la producción chicana de estos años, ya que como se ha dicho, trabajan mayormente con la creación colectiva y los "actos". El primero sería Luis Valdez, de quien ya se ha hablado. Estela Portillo se inició por los setenta con *The Day of the Swallows* (1971) y continuó su trayectoria hasta que produjo la importante pieza *Puente negro*, en 1985. Jorge Huerta escribió *I am Celso*, (1985) en la que se critica el uso del alcohol y sus consecuencias sociales, a través de un narrador lírico que es un borracho. Carlos Morton, desde Texas produce piezas muy representadas como *Los dorados* (1983) o *The Many Deaths of Denny Rosales* (1983) y Silvia Wood, quien trabaja con un grupo de Arizona, se ha hecho importante desde principios de los ochenta hurgando en sus tradiciones chicanas, las nostalgias por volver a "su tierra mexicana" y los problemas familiares alusivos a la vida diaria y los tejemanejes culturales de su grupo étnico, como en *Cuentos de barrio* (1980), *Amor de hija* (1986), *Mascazate* o *Anhelos de Oaxaca* (1984). Algunos que hicieron incursiones incidentales por los setenta son Octavio Roma, Mauro Chávez y Rafael Moreno.

Hubo también algunas revistas que ayudaron a difundir el movimiento como la *Revista Chicano-Riqueña*, que funcionó por los setenta o *El Grito*, del mismo periodo.

Un perfil general del teatro chicano nos diría que las obras de los grupos siguen siendo mayormente cortas (un acto) o siguiendo el "acto" propagandístico al estilo de Valdez. Pero este teatro, que siempre ha sido bilingüe, se escribe cada vez más en inglés para atraer más público. Sigue siendo un teatro crítico (político-social) en busca de las raíces étnicas y culturales que los unen. Aún es sencillo para que el pueblo lo entienda. El humor, el gusto por la música (especialmente de corrido mexicano) man-

tiene su importancia. Se ha empezado a superar (más en los dramaturgos individuales) el teatro épico brechtiano y recursos como la commedia dell'arte que se usaban desde el '65, para concentrarse más en los contenidos, ahora más variados y complejos. Los temas como sus verdaderos problemas y preocupaciones, continúan siendo los mismos: la injusticia social y racial, la discriminación en las escuelas, la vida familiar y barrial.

La importancia del desarrollo del teatro chicano, reiteramos, es que ha servido a su grupo (y a todos los latinos de Estados Unidos) para tomar conciencia de sus valores culturales, de su dignidad e importancia dentro de la sociedad que los cobija.

La segunda unidad étnica que produce un movimiento teatral dentro de la corriente mayor norteamericana es la de los puertorriqueños que han nacido en Estados Unidos o han vivido allí por muchos años, a los que se les conoce como "newyoricans" (o "nuyoricans"), pese a que ellos rechazan el término por su connotación peyorativa.

Los primeros indicios de la presencia de un teatro puertorriqueño en Estados Unidos se da en los años veinte con la presentación de *La cuarterona*, de Alejandro Tapia y Rivera. Luego se presentan comedias, como *De Puerto Rico a Nueva York*, hasta que en los cincuenta se presentan clásicos de la Isla: *La carreta*, de René Marqués, realizada por la actriz Miriam Colón y su director Roberto Rodríguez, así como *La resentida*, de Enrique Laguerre, y *Esta noche juega el joker*, de Fernando Sierra Berdecía, montadas por la Farándula Panamericana. De la presentación de *La carreta* surge el grupo Nuevo Círculo Dramático que dura hasta 1958. (En 1965 Joseph Papp produjo *La carreta* con Miriam Colón y Raúl Juliá, lo que dio un gran empujón al teatro latino. Con este precedente las obras de Shakespeare se empiezan a hacer en español en el Festival de Papp; y así nace y crece el Festival Latino en Nueva York.)

En 1967 Miriam Colón funda el Teatro Rodante Puertorriqueño o Puerto Rican Travelling Theater (llamado así por actuar originalmente en las calles de los barrios pobres), la institución teatral latina más antigua en Estados Unidos, después del Teatro Campesino. Hacen teatro bilingüe, de origen español, latinoamericano o puertorriqueño; clásico y moderno. Montan además dramaturgos puertorriqueños jóvenes a los que se les brinda

la oportunidad de darse a conocer. Un ejemplo lo es Jaime Carrero, quien a principios de los setenta recibió reconocimiento con *Pipo Subway no sabe reír* (en 1979 se le comisionó la obra *Betances* sobre el prócer, arquitecto de la lucha por la libertad puertorriqueña) o Piri Thomas con *The Golden Streets* sobre los efectos de la adicción a drogas en la familia. En 1974 consiguieron un local de bomberos en la zona de Broadway y allí instalaron un pequeño teatro. Desde 1977 tienen un taller de Dramaturgia de donde han salido buenos autores, como Federico Fraguada. Muchos de los dramaturgos latinos de Nueva York se han dado a conocer a través de los montajes de este grupo (Eduardo Gallardo, por ejemplo).

La base de esta agrupación es su carácter rodante (se mantienen yendo a hacer teatro al aire libre para los jóvenes latinos de Nueva York, durante todos los veranos), el adiestramiento a actores, el laboratorio teatral, el taller de dramaturgia y el trabajo con los niños. Toda esta labor hace que esta institución sea una de las más reconocidas en su orden, en la nación norteamericana.

En 1968 Pedro Santaliz fundó el Teatro Pobre de América, constituido por actores del grupo y jóvenes del "Barrio". A través de la creación colectiva, con texto final de Santaliz, produjeron obras que se representaron tanto en los sectores pobres de Nueva York, como en los de Puerto Rico, usando como base la crítica político-social, el humor y el folklore en Puerto Rico. Entre las obras a recordar están: Guarapos y *Palacio de Jarlem*. Otra agrupación fue el Teatro Orilla (1971), dirigido por María Soledad Romero y Rafael Acevedo. Su base de producción es la del teatro independiente de los años cuarentas en el Cono Sur: alejamiento del teatro comercial y del divismo. Promovían la creación colectiva y el contacto con el público, así como con el propósito de ayudar en la solución de los problemas sociales. Era un teatro trashumante que hacía representaciones en centros comerciales, prisiones, instituciones religiosas, universidades, parques, plazas o en la calle. En 1972 consiguieron un local en el que presentaban teatro, lecturas poéticas y conciertos. Presentaron entre otras obras (por lo regular adaptadas de narraciones) *Pelo de alambre no se rinde*, o *Las tribulaciones de un pueblo gulembo*. Posteriormente el grupo se desintegró. De 1973 es el grupo Jurutungo, proveniente de estudiantes del Brooklyn College, que luego se inde-

pendizaron. Presentaron mucho teatro puertorriqueño de la Isla. La Familia, aunque agrupación multiétnica, hizo una obra impactante, de teatro "newyorican" que se mantuvo por mucho tiempo en cartelera: *Short Eyes*, de Miguel Piñero, la que aún se sigue recordando.

Del concierto de algunos actores del grupo Once de Argentina y gente sustraída del "Barrio", Oscar Ciccone organizó el Teatro Cuatro en 1974. El nombre sale de la ubicación en la Calle Cuatro del "Spanish Harlem" —"El Barrio"—, zona de puertorriqueños y otros latinos pobres, en Nueva York. El núcleo trabajó mediante la creación colectiva, los problemas del guetto, tal cual son, como denuncia de esa realidad miserable que vive el puertorriqueño en la zona. Era un teatro de finalidad sociocultural, que trabajaba en las calles, y se relacionaba con el teatro chicano y el latinoamericano. En 1976 presentaron *¿Qué encontré en Nueva York?*, sobre las decepciones y frustraciones últimas del puertorriqueño que se ve atrapado por la ciudad de Nueva York. Ciccone se separó del grupo para trabajar con Joseph Papp, mientras los demás quedaron haciendo teatro repertorio en su local.

De 1979 es el Grupo Pregones, nombre tomado de la primera obra del conjunto, que era un collage de autores clásicos puertorriqueños. Fueron tres actores de la Isla quienes montaron, al sur del Bronx, el conjunto que ahora dirige Rosalba Rolón. Tras algunas piezas del teatro puertorriqueño, empezaron a hacer teatro colectivo sobre temas del puertorriqueño en la Isla o en Nueva York. A veces trabajan con un autor que da un texto final a la creación colectiva (lo han hecho con Miguel Gallardo, por ejemplo, en *Areyto de pescadores*). Realizan su trabajo en espacios múltiples (hospitales, centros latinos), convirtiendo su teatro, a veces, en educativo. Su última obra es *Voces de acero*, sobre las cárceles.

A pesar de no ser un grupo "per se" no se puede dejar de mencionar el Nuyorican Poet's Café (1974), lugar de reunión de artistas latinos de pocos recursos donde se leían y montaban trabajos (y se hacía teatro que salía de la poesía). Allí leyeron Tato Laviera, Reinaldo Povod (cubano-puertorriqueño) —autor de *Cuba and the Teddy Bear* (*Cuba y su osito Teddy*)—, Sandra Stevens y Jesús Papoleto Meléndez, entre muchos otros. Otro

café-teatro importante fue el New Rican Cafe que hacía un trabajo similar al anterior. También el Puerto Rican Bilingual Workshop, dirigido por Carla Pinza, que presentaba un teatro ya más cercano al "mainstream".

Varios son los dramaturgos puertorriqueños que han sobresalido en estos años, en Nueva York con sus trabajos. Uno de ellos fue Miguel Piñero, cuyo *Short Eyes* (1973) fue un éxito del grupo La Familia, que luego llegó al cine. La obra, bien estructurada y bastante autobiográfica, presenta la situación penal en los Estados Unidos. Los estereotipos tradicionales de los latinos del guetto aparecen en *The Sun Also Shines for the Good* (1975) o en *Paper Toilet.*

Uno de los mayores éxitos del Teatro Rodante Puertorriqueño fue *La calle Simpson* (1979) con la que Eduardo Gallardo se da a conocer extensamente. Es la búsqueda de la unidad familiar —aunque sea forzada— en el ambiente más bajo del guetto, donde la gente ve pocas posibilidades de vencer el determinismo sociocultural. Finalmente uno de los miembros se marcha en busca de otras realidades. La manera de ver el mundo femenino y sus problemas augura cambios en el entendimiento de la mujer, sobre todo, la marginada. La crítica mayor que ha recibido la obra es su estilo documental que desemboca en un naturalismo retórico. Esta pieza, originalmente en inglés, es importante porque recoge los cambios que asoman para el rechazado puertorriqueño de Nueva York. Posteriormente, Gallardo ha escrito sobre el problema de la presencia de la Marina norteamericana en la isla puertorriqueña de Vieques —*Areyto de pescadores* (1982)—. Otra obra realista, distanciada a la Segunda Guerra Mundial es *Women Without Men* (1985), ambientada en un taller de costura. De 1984 es *Midnight Blues.*

Una de las figuras más interesantes de este teatro es Tato Laviera (originalmente poeta), cuyos trabajos recogen las preocupaciones de los puertorriqueños en Nueva York desde los acontecimientos en la ciudad y en la Isla. Ese es el caso de *Piñones* (1979) —el problema racial del puertorriqueño en Estados Unidos—; *La Chefa* (1980) —la desubicación geográfica y la indefinición racial—, y *La Carreta Made a U Turn* (1982). En todas ellas hay interesantes comentarios sobre la política puertorriqueña en la Isla y las consecuencias de su historia en los puertorriqueños

de Nueva York. Otras obras suyas son *Olú Clemente* (con Miguel Algarín) —1979— y *Becoming García*. En todas combina el lirismo con un estilo de fondo populista.

Fundamentalmente poeta (recordemos su importante *Obituario puertorriqueño* —1973—), a veces dramaturgo, Pedro Pietri se apodera del problema racial y la búsqueda de una identidad de apoyo, y escribe *Masses are asses* (*Las masas son asnos*) en 1984. Allí, con el mismo naturalismo de Piñero, presenta el conflicto de clases en el guetto, enfocando su fealdad atroz. Del Taller de Dramaturgia del Teatro Rodante Puertorriqueño sale Federico Fraguada con su obra *Bodega* (1986) que resulta un éxito para el grupo. Desde el recuerdo de *La caja de caudales*, de Jaime Carrero, vemos una pareja de puertorriqueños que tienen una tienda de comestibles, desean el regreso a Puerto Rico para lo que hacen planes, pero la acción queda trunca porque un vago de barrio mata al hombre inanemente. La mujer decide quedarse a luchar contra ese difícil ambiente.

El propósito original de los intelectuales "neoyoricans" era trabajar en la literatura con los problemas de las clases obreras puertorriqueñas en Nueva York. Pero la incursión exitosa de Miguel Piñero y Lucky Cienfuegos (ex-delincuentes convictos) del submundo de las pandillas, las cárceles y el lumpen, con un trabajo naturalista, llevó a muchos de los dramaturgos a seguir ese patrón, incurriendo en el error de estigmatizar al puertorriqueño con los mismos prejuicios norteamericanos: todos son delincuentes que viven en un submundo, determinista, oscuro, sin salida. El propósito, entonces, del Nuyoricans Poet's Cafe y su fundador, Miguel Algarín era elevar el nivel de la literatura "newyorican" tanto en su contenido como en su forma.

En la segunda mitad de los ochenta, entonces, hay una quiebra en la dramaturgia que se escribe: unos seguirán la huella naturalista de Jaime Carrero o la más tremendista de Miguel Piñero y Piri Thomas —con un teatro documental, de crímenes, drogas y todo tipo de desviación— y otros reaccionarán contra eso, escribiendo nuevamente sobre las clases trabajadoras u otros temas desvinculados del "Barrio". Estos últimos son por lo regular los dramaturgos que estudian en universidades o asisten a talleres especializados. Entre los nuevos nombres figuran Richard Irizarry (aún en vías de desprenderse del naturalismo),

cuyo *Ariano*, sobre el nuevo puertorriqueño que ha superado el guetto y el conflicto de identidad, tuvo buena acogida; Yvette Ramírez, Migdalia Cruz, Cándido Tirado, Juan Shamsul y los vanguardistas (que a veces no se sabe que son puertorriqueños porque están insertados en la corriente norteamericana) John Jesurum —*Chang in a Void Monn, Deep Sleep*—, muy reconocido por sus espectáculos altamente tecnificados, y José Rivera —*The House of Ramón Iglesia* (1983), sobre el conflicto generacional creado por el deseo de los padres de retornar a la Isla. Como la mayor parte de la nueva generación de dramaturgos latinos en Estados Unidos, estos últimos aceptan su "identidad" norteamericana para escribir desde ese punto de vista —del "mainstream"— mayormente y en inglés (Gallardo, José Rivera, Fraguada, Jesurum, por ejemplo).

Los temas más elaborados por los dramaturgos son la familia (su disgregación, pese al afán por mantenerse unidos), el mundo de los vicios y el mundo del crimen; el determinismo ambiental y, últimamente, la brecha generacional —más que por las edades, por el desarrollo en dos culturas diferentes— la hostilidad del ambiente en el que se desenvuelven, la identidad y los efectos de la emigración.

Antes, el teatro de la Isla viajaba a Nueva York; ahora empieza a invertirse el proceso. En el aire queda, para futuros investigadores, el cuestionamiento de si esta producción es un teatro puertorriqueño y cabe dentro de la dramaturgia isleña (con la que tiene grandes afinidades) o si pertenece a un nuevo teatro norteamericano.

. . . . . .

Se dice que el teatro cubano se inició en Estados Unidos ya en el siglo XIX, cuando José Martí, como exiliado, escribió teatro de oposición al régimen español. Pero en realidad fue tras la Revolución Cubana de 1959, cuando la primera generación que llegó, arribó con su costumbre de teatro burgués, por lo que enseguida se presentó teatro lírico y clásico; a españoles, latinoamericanos y cubanos pre-revolucionarios.

El desarrollo del teatro cubano en los Estados Unidos se describe a través de una bifurcación espacial: una parte en Nueva

York, otra en Miami. Las primeras compañías se desarrollan en Nueva York por los años sesenta: Repertorio Español, Teatro Dúo, Thalía, INTAR. Esta última –International Arts Relations– de 1967, trabaja versiones al inglés tanto de dramas españoles como latinoamericanos. Ya para 1977 se fue convirtiendo en una compañía profesional. Hacen lecturas dramatizadas y producciones de vanguardia, inclusive de teatro hispanoamericano. Poseen un laboratorio donde hacen talleres de dramaturgia, dirección y teatro infantil. Para 1987 lo dirige Max Ferrá.

El Teatro Dúo –de finales de los setenta– presenta dramas de cubanos, especialmente de gente que no es conocida, a través de la experimentación. Fue la primera compañía que presentó musicales en español (Dolores Prida, quien trabajó mucho tiempo con ellos, montó allí *Beutiful Señoritas*).

El Repertorio Español, de 1969, es una compañía mayormente bilingüe que trabaja con teatro clásico español, obras modernas latinoamericanas y zarzuelas. Funcionan como una compañía acoplada que trabaja en grupo todo el tiempo, lo que les permite hacer giras cómodamente por todo Estados Unidos. Lo dirigen Magaly Alabao y el dramaturgo Manuel Martín.

La Familia (1972) es un grupo que surge como medio de ayudar a los presos de las cárceles. Aunque trabaja más con teatro latino (recuérdese, *Short Eyes*) es multicultural y multiétnico. Posteriormente se extiende a trabajar con otros sectores marginales. Lo dirige Félix Campillo, uno de los fundadores.

En cuanto al teatro individual, la más famosa dramaturga cubana es María Irene Fornés, ganadora de siete Obbies (premio más importante del teatro Off Broadway), ya que desde sus inicios por los años cincuenta, se incorporó al teatro de corriente norteamericana y al drama musical, compitiendo en un ambiente no latino. Su teatro ha ido evolucionando de las corrientes vanguardistas y la comedia musical a un teatro de protesta (no latino), de la condición humana, que es más universal. Entre sus obras se encuentran *The Sucessful* (1977), *Fefu and her Friends* (1979) y *Cap a Pie* (1974). Fornés ha sido el ejemplo de muchos dramaturgos latinos a quienes promueve desde 1980 en el Taller de Dramaturgia de INTAR, que dirige. De la época de Fornés, pero llegado de Cuba tras la Revolución, es Matías Montes Huidobro quien desde Hawai sigue escribiendo un teatro de tipo

clásico (y de los más variados temas), bien hecho, pero que apenas se monta. Sobre la Revolución Cubana escribió *La madre y la guillotina* (en los setenta). Otras obras son *Ojos para ver* (1979), *La navaja de Olofé* (1982) y *Fuera del juego*, sobre el caso de Heberto Padilla.

Uno de los mayores éxitos del teatro cubano en Estados Unidos por estos años ha sido la pieza *El super* (1977), de Iván Acosta. La obra plantea el omnipresente tema del exilio y la nostalgia de los cubanos mayores que quieren regresar a la Isla, mientras las generaciones más jóvenes —los hijos— están cómodos en su ambiente y no les interesa regresar. Exilio, identidad, asimilación a la nueva realidad, evolución se combinan para darnos una pieza bien hecha que llegó hasta el cine.

Dolores Prida se ha convertido en una de las figuras más destacadas del teatro latino de este periodo. Empieza escribiendo en inglés, pero luego trabaja con los dos idiomas. Escribe sobre temas feministas y critica con humor negro lo que no le gusta de la sociedad. Diferente a la mayoría de los dramaturgos latinos —y cubanos, en particular— gusta de jugar con la realidad y combinarla con lo irreal. Se inicia con un trabajo musical, *Beutiful Señoritas* (1977) en el que hace una defensa a la libertad y el respeto que merece la mujer latina. Su propósito es romper con el estereotipo de la mujer hispana que tiene el hombre —latino y norteamericano— para indagar en lo que es verdaderamente la mujer. *La era latina* (con Víctor Fragoso) —1977— es una sátira —con música— sobre el teatro hispano en Estados Unidos (que hay que hacerlo bilingüe y para dos culturas diferentes); *Coser y cantar*, una de sus obras más celebradas —1981—, es la lucha de dos mujeres —la latina y la norteamericana; la tradicional y la moderna— dentro de una misma mujer. Con gracia, en español e inglés, Prida expone la dicotomía de la mujer latina, situación válida en Nueva York o cualquier otro lugar. *Savings* expone la vida en un barrio de gente bien —hispanos y norteamericanos— donde se vive un momento de cambio; *Temporary Fantasy Island* (1986) exhibe a Manhattan como una isla de la fantasía para los inmigrantes que llegan al país; *Pantallas* (1986), su primer drama en español, es una comedia de humor negro y teatro dentro del teatro sobre tres actores de telenovelas que aislados en una casa de playa hacen escenas de sus novelas para "salvar la vida", mien-

tras el mundo realmente vive un gran desastre, presumiblemente nuclear. Prida realiza también adaptaciones como de la *Opera de tres centavos* en *The Soup Opera*, hecha con música latina, o *Los intereses creados*, realizada totalmente como "commedia dell'arte italiano".

Otro dramaturgo cubano reconocido es Eduardo Machado, quien escribió una trilogía importante sobre el cubano exiliado: *Las damas modernas de Guanabacoa* (1986), *Fabiola* y *Revoltillo* (*Broken Eggs*). La primera trata los enredos e intimidades de una familia cubana que quiere aparentar un respeto que no existe; *Broken Eggs* (la más conocida) muestra el verdadero mundo del exilio cubano (su nostalgia por el pasado, su desubicación, aparentemente superada) y la mala relación entre padres e hijos, usando una boda como pretexto. Machado caricaturiza sus personajes (que siempre son burgueses) desde un lenguaje humorístico muy personal.

René Alomá (1947-1986) produjo una obra interesante en 1986, *Alguna cosita que alivie el sufrir*, trabajo humorístico acerca de lo que vive un cubano que regresa a la Isla. La obra sirve para mostrar diferentes perspectivas de los cubanos en relación con la Revolución. Luis Santeiro sorprende con *Our Lady of the Tortilla* (1987) en la que trata un milagro —una mujer ve a la Virgen en una tortilla— desvirtuado por los medios de comunicación que crean para su público una realidad más alienante que la de la mujer que cree en el milagro. La crítica a la "media" de comunicación masiva es total, pero se da desde el humor. Reinaldo Povod se hizo notable con su muy bien realizada *Cuba and the Teddy Bear*, montada en Broadway, pero empezó a estereotipar el ambiente hispano en *La Puta Vida Trilogía: This Bitch of Life* (1987) por lo que su dramaturgia se debilita. Manuel Martín escribe *Carmencita* en 1977, en torno a la ópera *Carmen*, pero con música moderna. En *Swallows* (1980) y *Union City Thanksgiving* (1983) —sobre el exilio— se desplaza a un neo-realismo de elaboración psicológica.

Otros dramaturgos cubanos que se han destacado en estos años son Ana María Simó —*Exiles* (1982) y *Alma* (1988)—; Gloria González —*Café con leche* (1985)— y José Fernández, cuya obra *Fame* se presentó en el cine con éxito; y Omar Torres, entre los más nuevos.

De paso por el teatro cubano en Miami, notamos que está bien hecho, pero es mayormente comercial. Siempre gira en torno a los mismos temas, hechos con el mismo estilo —la caída de "Fidel", la burla o la sátira hacia Castro— o se hace teatro clásico tradicional. Hay varios grupos —compañías—, el más importante de ellos, Prometeo (1975) fundado y dirigido por Teresa Rojas. Siguen la tradición del teatro bufo cubano y buscan el entretenimiento también con teatro de revista o de vodevil. Dirigida por Ernesto Sánchez, El Avante es otra compañía conocida.

Los dramaturgos de Miami se oponen al bilingüismo en el teatro, diferente a los de Nueva York o a otros autores latinos. La mayor parte de ellos escriben en español sobre temas relacionados directamente con Cuba: Fidel Castro y su posible caída, Mariel, Girón, los viajes de los cubanos a la Isla, etc. Casi siempre es un teatro humorístico o satírico. Leopoldo Hernández —*Siempre tuvimos miedo* (1981) en torno al fracaso del ataque a la Playa de Girón—; Mario Martín —*Reserva en abril* (1981) sobre el Mariel— y Manuel Pereira (con José Corrales) —*Hollinight* (1978), sobre la vida en el exilio— han sido algunos de los autores más reconocidos y de más constancia.

Lo que sí tiene el teatro cubano de Miami es mucha organización. Tienen un Festival de Teatro desde 1985 —Festival de Teatro Hispano—, una revista —*Dramaturgos* (1987)— y un prestigioso concurso —Letras de Oro (1987)— que es para teatro latino en los Estados Unidos.

Como características generales del teatro cubano en Estados Unidos se puede hablar de la preferencia por el teatro musical de influencia norteamericana y, si es drama, por el estilo realista o satírico. Las técnicas varían desde el teatro documental y brechtiano, hasta opuestos como el teatro popular, el absurdo o el ceremonial. Sus temas reiterativos son el exilio, el conflicto generacional, la familia y sus problemas y la búsqueda de una identidad "adecuada". La última generación corta con la anterior. Son más liberales y ya no culpan a la Revolución de todo lo que les ocurre, como sus padres, por lo que desarrollan como tema principal precisamente el conflicto generacional.

Bibliografía

Costa Rica

Acuña, Juan E. *La caja de sorpresas*. San José, 1974.

Angulo, Manuel (1933). *El capitán pólvora*. San José: Editorial Costa Rica, 1977.

_____. *La cola*. San José: Editorial Costa Rica, 1970.

Antemo Zeledón, Carlos. *De novio a novia*, en *El Comisionista* (San José) 4.4 (septiembre de 1973) p. 14.

Arriaga, Guillermo. *Ultima noticia*, en *Escena*, 5.11 (1983) p.17.

_____. *Inquilino*, en *Escena*, 5.11 (1984) p .4.

_____. *La guerra como consecuencia*. San José, 1987.

_____. *Límite de velocidad*, en *Teatro para el teatro*. San José: Editorial del Teatro Nacional, 1990.

Arroyo, Jorge. *La chupeta electrónica*. San José, 1986.

_____. *Ayer cuando me decías que me querías*, en *Escena*, 9.16 (1986).

_____. Otras: *La honra en el alambre*.

Arroyo Elizondo, Víctor Manuel. *Pedro Pérez, candidato*. San José: Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1969.

Avila, José. *La búsqueda*. San José, 1971.

Baeza Flores, Alberto. *Tres piezas de teatro hacia el mañana* (Shakespeare Siglo XXI). Costa Rica: Ediciones Multicopiadas (Epoca Ser) 1971. Incluye: *Romeo y las brumas, Otelo y la soledad, Hamlet y las galaxias*.

Barrantes, Olga M. *Bochito*. San José, 1971.
_____. *La familia Mora*. San José, 1974.
_____. *El peral*. Cartago, 1975.
_____. *Los Castrito*. San José (setentas).
Cañas, Alberto (1920). *Algo más que dos sueños*. San José: AIT, 1967.
_____. *En agosto hizo dos años*. San José: Editorial Costa Rica, 1968.
_____. *La Segua*. San José: EDUCA, 1974.
_____. *Una bruja en el río*. San José, 1977.
_____. *Tarantela*. San José, 1977.
_____. *Operación T.N.T.* San José, 1978.
_____. *Uvieta*. San José: Editorial Costa Rica, 1980.
_____. *Ni mi casa es ya mi casa*. San José, 1982.
_____. *Oldemar y los coroneles*. San José: Editorial Costa Rica, 1984.
_____. *Eficaz plan para resolver la desnutrición*, en *La Segua y otras piezas*. San José: EDUCA, 1989.
Catania, Alfredo. *Mi madrina* (adaptación de la obra de Carlos Luis Falla). San José, 1978.
_____. *Puerto Limón* (adaptación de la obra de Joaquín Gutiérrez). San José, 1975.
Catania, Carlos. *El terremoto*. San José, 1970.
Cavallini, Leda (con Lupe Pérez). *Ellas en la maquila*. San José: Editorial Costa Rica, 1986.
Cerdas, Juan Fernando. *¿Qué te pasa con el disco?* San José (ochentas).
_____. *Juana de Arco*. San José, 1986.
_____. (con Rubén Pagura) *1856*. San José, 1983.
_____. *Cantata centroamericana*. San José, 1985.
_____. *El Cristo de Indias*. San José, 1986.
_____. *La patria grande*. San José, 1989.
Cisneros, Rodolfo. *Mamatoya*, en *Teatro para el teatro*. San José: Teatro Nacional, 1990.
Creación Colectiva (Alberto Cañas, Fabián Dobles, F. Durán y otros). *El trasiego*. San José, 1981.
Cruz, Vivian. *Hablemos en silencio*. San José, 1989.
Dobles, Fabián. *Liliom* (adaptación de la obra de Ferenc Melnar). San José, 1980.
_____. *Mano Pedro* (adaptación). Cartago, 1981.
_____. *El barrilete* (adaptación de su propia obra narrativa). San José, 1982.
Dubón, Rafael. *Centenario*. San José, 1989.
Fernández, Walter. *La vida íntima de Paco y Lola*. San José, 1989.
Gallegos, Daniel. *Ese algo de Dávalos*. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
_____. *La colina*. San José: Editorial Costa Rica, 1969.
_____. *El séptimo círculo*. San José: Editorial Costa Rica, 1982.

_____. *La casa*. San José: Editorial Costa Rica, 1984.
_____. *Punto de referencia*. San José: Editorial Costa Rica, 1984.
González, Luisa. *A ras del suelo*. San José, 1976.
Grupo Cooperativa El Silencio. *Una canción para el silencio*. Costa Rica, 1976.
Grupo de Teatro Tunante (San Ramón). *La verdad de Santa Cachucha*. San Ramón, 1981.
Grupo Diquis Tiquis. *El árbol de la vida*. San José, 1983.
_____. *Yucas y agüizotes*. San José, 1986.
_____. *Secreticos de amor*. San José, 1986.
_____. *Gemelo*. San José, 1989.
Grupo Teatro La Colina (creación colectiva). *Parada, por favor*. San José, 1989.
Grupo Teatro Universitario (creación colectiva). *El trasiego*. San José, 1982.
Grupo Tierranegra. *La invasión* (creación colectiva). San José, 1973.
_____. *A ras del suelo* (adaptación de la novela de Luisa González). San José, 1974.
_____. *Trazos de comunicación*. San José, 1979.
_____. *Las pistolas de Pedro Navaja* (creación colectiva). San José, 1979.
Grupo Tranvía (creación colectiva). *Piedra, papel, tijera*. San José, 1989.
Gutiérrez, Joaquín. *Puerto Limón* (adaptación de Alfredo Catania). San José, 1975 (o en *Conjunto*, No. 36).
_____. *Murámonos Federico*. San José, 1979.
Herrera, Alejandro. *El señor Elmo*. San José: G. Guastella, 1974.
_____. (con William Zúñiga) *Ferrocarril*. San José, 1978.
Istarú, Ana. *El vuelo de la grulla*, en *Escena*, 5.11 (1986) p. 15.
_____. *Madre nuestra que estás en la tierra*, en *Escena*, 11.20-21 (1989) p. 23.
León Sánchez, José. *La hora de morir*. San José, 1972.
Lobo, Tatiana. *El caballero del V centenario*, en *Escena*, 12.24-25 (1990) p. 118.
Macaya Lahmann, Enrique. *Preludio a la noche*, en *Obras breves del teatro costarricense*. Tomo II, San José: Editorial Costa Rica, 1971.
Méndez, Melvin (1958). *Con alfiler en las alas*. San José, 1986.
_____. *Méteme el hombro*. San José, 1987.
_____. (con Rodolfo Cisneros) *Villanueva en la Boca del Monte*. San José, 1987.
_____. *El resucitado*. San José, 1988.
_____. *San Zapatero*. San José, 1988.
_____. *Eva, sol y sombra*, en *Teatro para el teatro*. San José, Edición del Teatro Nacional, 1989.
Montes, Manolo. *Corpus*, en *Escena*, 9.16 (1986).
Montoya, Danilo. *Los miserables*. Puntarenas, 1973.
_____. *Tarde comprensión*. Puntarenas, 1975.

_____. *¿Por qué sera?* Puntarenas, 1976.
_____. *Puerto 7020.* Puntarenas, 1976.
_____. *¿Cómo es qués?* Puntarenas, 1978.
_____. *El pescador*, en *Escena*, 4.2 (1982) p.17.
_____. *Sabor a pueblo.* Puntarenas, 1982.
_____. *Crónicas de un desajuste.* Puntarenas, 1986.
Naranjo, Carmen. *Y así empezó. . .* San José, 1971.
_____. *La voz*, en *Obras breves del teatro costarricense.* San José: Editorial Costa Rica, 1971.
_____. *Adivíneme usted.* San José, 1980.
_____. *Manuela siempre.* San José, 1985.
Orozco Castro, Jorge. *Germinal.* San José, 1971.
Pagura, Rubén (con Juan Fernando Cerdas). *1856.* San José, 1986.
_____. *Cantata centroamericana.* San José, 1985.
_____. *El Cristo de Indias.* San José, 1986.
_____. *La patria grande.* San José, 1989.
Pérez Rey, Lupe. *¿Qué le pasó a Victoria Eugenia?* San José, 1967.
_____. *Astucia femenina*, en *Obras breves del teatro costarricense.* San José: Editorial Costa Rica, 1969.
_____. *El Barón Mandrini.* San José, 1971.
_____. *Fermín.* San José, 1971.
_____. *Pancha Carrasco reclama.* San José, 1988.
_____. (con Leda Cavallini) *Ellas en la maquila.* San José: Editorial Costa Rica, 1989.
Picardo, Lil. *Paz y sombra de Federico García Lorca.* San José, 1986.
Rangel, Flavio y Milhor Fernández. *Libertad, libertad.* San José, 1974.
Reuben, William (1947). *Teófilo Amadeo, una biografía*, en *El teatro de hoy en Costa Rica*, Anita Hertzfel y Teresa Cajiao Salas, editoras. San José: Editorial Costa Rica, 1974.
Rojas, Miguel (1952). *Aquí abajo estamos.* San José, 1984.
_____. *A cada quien su flor.* San José, 1985.
_____. *Los nublados del día.* San José: Editorial Costa Rica, 1985.
_____. *De tiempo en tiempo y sin importancia*, en *Teatro para el teatro.* San José, Teatro Nacional, 1989.
Rosales, María E. (1948). *La otra cara de la luna*, en *Escena*, .6 (1981) p. especial.
Rowinski, Samuel (1932). *Gobierno de alcoba*, en *Teatro 1967.* España: Escelicer, 1971.
_____. *El laberinto*, en *El teatro de hoy en Costa Rica*, Anita Hertzfeld y Teresa Cajiao, editoras. San José: Editorial Costa Rica, 1969.
_____. *La Atlántida.* San José, 1970.
_____. *Un modelo para Rosaura*, Teatro. San José: Editorial Costa Rica, 1974.

_____. *Las fisgonas de Paso Ancho*. San José: Editorial Costa Rica, 1975.
_____. *Los intereses compuestos*. San José: Compañía Nacional de Teatro, 1981.
_____. *El martirio del pastor*. San José: Editorial Centroamericana, 1983.
_____. *Tres obras de teatro*. San José: Editorial Costa Rica, 1984. Incluye: *La víspera del sábado, Gobierno de alcoba* y *Laberinto*.
_____. *Gulliver dormido*. San José: Editorial Costa Rica, 1985.
_____. *Los pregoneros*, en *Teatro para el teatro*. San José: Teatro Nacional, 1990.
Saborío, Marcia. *Vida y milagros de la cuatrufia*. San José, 1989.
Sáenz, Andrés. *La comedia es cosa seria*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984.
Sáenz, Guido. *La llamada del tiempo*. San José, 1989.
Serrano, Yako. *Un hombre llamado Juan*, en *Escena*, 2.4 (1980).
Silva, María (con el grupo Máscaras). *Hablemos del sexo*. San José, 1987.
_____. *Apuesta morrocotuda* (adaptación del cuento de Manuel González Zeledón). San José, 1988.
_____. *El vendedor de ilusiones*. San José, 1990.
Valdelomar, Víctor. *Con la luz del día*. San José, 1981.
_____. *La parábola de la riqueza*. San José, 1981.
_____. *Como semilla de coyol*. San José, 1982.
_____. *Macedonio el viejo*, en *Escena*, 5.11 (1984) p. 12.
Yglesias, Antonio (1943). *Las hormigas*, en *El teatro de hoy en Costa Rica*, Anita Hertzfeld y Teresa Cajiao Salas, editoras. San José: Editorial Costa Rica, 1973.
_____. *Pinocho Rey*. San José, 1976.
_____. Otras: *El caballo de Troya, El gran Tividabo*.
Zúñiga, William. *Tres versiones libres: El manifiesto comunista, Huasipungo e Hijo de hombre*. San José (Ciudad Universitaria Rodrigo Facio): Oficina de Publicaciones de la Universidad, 1975.
_____. (con Alejandro Herrera) *Ferrocarril*. San José, 1978.

Críticas

Bonilla Baldares, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
Borges, Fernando. *Historia del teatro en Costa Rica*. San José: Imprenta Española, 1942. Reeditado como *Teatros de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1980.
Cortés, María L. "De Magdalena a Eva: tres momentos de la mujer en la dramaturgia nacional", en *Escena*, 11.22-23 (1989) p.49.

Fernández, Guido. *Los caminos del teatro en Costa Rica*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1977.

Gallegos, Daniel. "Teatro en Costa Rica - temporada 85-86", en *Gestos* (noviembre de 1986) p. 139.

Garrido, Lenin. *La imagen teatral*. San José: Editorial Costa Rica, 1972.

_____. *La imagen teatral II*. San José: Editorial Costa Rica, 1973.

Hertzfeld, Anita y Teresa Cajiao Salas. "El panorama teatral de Costa Rica en los últimos tres años", en *Latin American Theatre Review*, 5.1 (Fall, 1971) p. 25.

_____. *El teatro de hoy en Costa Rica. Perspectiva crítica y antología*. San José: Editorial Costa Rica, 1973.

"Nuevo teatro centroamericano". San José de Costa Rica: CSUCA 1969. (Número especial de la Revista *Repertorio*, Año V, junio de 1969).

Rojas, Miguel. *Puntos de vista en el teatro*. San José: Guayacán, 1989.

Rowinski, Samuel. "En busca del público perdido", en *Conjunto* (1987).

_____. "Theatre", en *Cultural Policy in Costa Rica*. París, Francia: UNESCO, 1977.

Ruiz, Manuel. "Apuntes para una breve historia del Grupo Teatral Tierranegra" (artículo en preparación) 1989.

Sandoval, Virginia. *Resumen de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1978.

Tosatti, Alejandro. "¿Está en crisis el teatro en Costa Rica? ¿Cuál es el camino para salir de ella?", en el Semanario *Esta Semana* (San José) septiembre-noviembre de 1989.

_____. "Palma de Oro: festival de teatro en el Caribe con sabor agridulce". *Apuntes*.

_____. "Materiales del Grupo Diquis Tiquis". San José, 1989.

Ulloa Zamora, Alfonso. *El teatro nacional; Apuntes para la bibliografía de un coliseo*. San José: Editorial Costa Rica, 1972.

Ulloa, Alfonso. *El Teatro Nacional*. San José: Editorial Costa Rica.

Valdeperas, Jorge. *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1979.

Valenbois, Víctor, Nelly García, Ligia Bolandos y Guillermo Barzana. "Teatro y sociedad en Costa Rica", en *Escena*.

Antologías

Alban, Laureano. *Obras del teatro costarricense*, Tomo I. San José: Editorial Costa Rica, Colección La Propia, 1969. Incluye: *Germinal*, Jorge Castro Orozco; *Juego limpio*, Jorge Castro; *Astucia femenina*, Lupe Pérez Rey; *La espera*, Arturo Echevarría Loria.

Barrantes, Olga Marta. "Antología comentada de la literatura costarricense (1805-1920)". *Tesis*, Escuela de Artes Dramáticas (Universidad de Costa Rica),1978.

Hertzfeld, Anita y Teresa Cajiao Salas. *El teatro de hoy en Costa Rica. Perspectiva crítica y antología.* San José: Editorial Costa Rica, 1973. Incluye: Alberto Cañas, *Algo más que dos sueños;* Samuel Rowinski, *El laberinto;* Daniel Gallegos, *La colina;* Antonio Yglesias, *Las hormigas;* William Reuben, *Teófilo Amadeo: una biografía.*

Cuba

Agüero, Luis. *Cuando el río suena.* La Habana: Casa de las Américas, 1986.

Alfonso, Paco. *Eran once más de pueblo.* La Habana: Casa de las Américas, 1982.

_____. *Sabanimar.* La Habana: Casa de las Américas, 1983.

Alvarez Isada, Nélida M. *El barquito de papel.* La Habana: Gente Nueva, 1976.

Arenal, Humberto (1926). *El caballero Charles.* La Habana: Letras Cubanas, 1983.

Ariza, René (1940). *La vuelta a la manzana.* La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) 1967.

Armas Duque, Héctor. *Concha, la bruja.* La Habana: Departamento de Actividades Culturales, Universidad de La Habana, 1978.

Arrufat, Antón (1935). *Los 7 contra Tebas.* La Habana: UNEAC, 1968.

Artiles, Freddy (1946). *El círculo de cuatro puntas.* La Habana, 1967.

_____. *Adriana en dos tiempos.* La Habana: UNEAC, 1971.

_____. *De dos en dos.* La Habana, 1975.

_____. *En la estación.* La Habana: Departamento de Cultura, Universidad de La Habana, 1977.

_____. *La bandera.* La Habana, 1977.

_____. *El pavo cantor.* La Habana, 1981.

_____. *Los tres más coheteros.* La Habana, 1981.

_____. *Toda verdad.* La Habana, 1983.

_____. *Teatro.* La Habana: Letras Cubanas, 1984. Incluye: *De dos en dos, Adriana en dos tiempos, Camino al hombre, Al final de la sangre* y *Vivimos en la ciudad.*

_____. *El esquema,* en *Tablas,* No. 3 (julio - septiembre de 1985).

_____. *Temas para broncas con posibles fechas.* La Habana, 1986.

Balmaceda, Mario (1941). *Lucha.* La Habana, 1968.

_____. *Golpe a golpe.* La Habana, 1971.

Barro, Karla. *Krak.* La Habana, 1968.

Beltrán Martínez, Carlos (1944). *Girón todos los días*. La Habana: Arte y Literatura, 1976.
Blanco, Roberto. *De los días de la guerra*. La Habana, 1985.
Brene, José (1927). *El corsario y la abadesa*. La Habana, 1968.
_____. *Fray Sabino*. La Habana: UNEAC, 1971.
_____. *Teatro*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
_____. *Pasado a la criolla y otras obras*. La Habana: Letras Cubanas, 1984. Incluye: *El ingenioso criollo don Matías Pérez, Los demonios de Remedios, Fray Sabino, Pasado a la criolla*.
_____. *La cura por el tabaco*. La Habana, 1986.
Builde, Mario (1913). *Sabina*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.
Camps, David. *En el viaje sueño*. La Habana, UNEAC, 1984.
_____. *En la parada llueve*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
Campoamor, Lira. *Galaxia Cero*. La Habana, 1981.
Carmona Ymas, Luis. *La proposición*. La Habana, 1986.
Cary, Yurki. *El delegado, partiendo de los problemas*. La Habana, 1980.
_____. *Rampa arriba, rampa abajo*. La Habana, 1981.
_____. *Juan Laragán*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
Correa, Armando. *Examen final*. La Habana, 1986.
De Castro, César. *El peregrinaje semántico de Cheo*. La Habana (ochentas).
De la Paz, Félix. *El amor de un soldado*. La Habana: Ediciones de la Sección de Publicaciones, Dirección Nacional Metodológica de Aficionados, CNC, 1976.
_____. *La hija de Jacinto*. La Habana: Ediciones de la Sección de Publicaciones, Dirección Nacional Metodológica de Aficionados, CNC, 1976.
_____. *Dos amigos*. La Habana, 1986.
Del Pino, Amado (1960). *Tren hacia la dicha*. La Habana, 1986.
Díaz, Jesús (1942). *Unos hombres y otros, en Lucha contra bandidos*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.
Dorr, Nicolás (1947). *Mamuchi y Papuchi*. La Habana, 1968.
_____. *La esquina de los concejales*. La Habana: Casa de las Américas, 1972.
_____. *Un viaje entretenido*. La Habana, 1972.
_____. *El agitado pleito entre un autor y un ángel*. La Habana: UNEAC, 1973.
_____. *La chacota* (3ra. versión). La Habana, 1974.
_____. *Cinco farsas y dos comedias*. La Habana: UNEAC, 1978. Incluye: *El palacio de los cartones, Las pericas, La esquina de los concejales, La chacota, Un viaje entretenido*.
_____. *Confesiones en el Barrio Chino*. La Habana, 1982.
_____. *Una casa colonial*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
_____. *La puerta de tablitas*. La Habana: Casa de las Américas, 1984.
_____. *Yo tengo un brillante*. La Habana, 1985.
_____. *La otra vuelta al mundo*. La Habana, 1985.
Duarte, Carmen. *¿Cuánto me das marinero?* La Habana, 1990.

Estevanell, Justo Esteban (1931). *Santiago 57*. La Habana: Instituto del Libro, 1969.
_____. *El impacto*. La Habana: Arte y Literatura, 1976.
_____. *Ciudad insurrecta*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
Estévez, Abilio. *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, en *Conjunto*, No. 71 (enero-marzo de 1987).
Estorino, Abelardo (1925). *El tiempo de la plaga*. La Habana, 1968.
_____. *Tiene la palabra el camarada máuser* (collage). La Habana, 1972.
_____. *Mientras Santiago ardía* (collage). La Habana, 1974.
_____. *Pachencho vivo o muerto*. La Habana, 1980.
_____. *El velorio de Pachencho*. La Habana, 1982.
_____. *Teatro*. La Habana: Letras Cubanas, 1984. Incluye: *La casa vieja, La dolorosa historia del amor de Milanés, Ni un sí ni un no, El robo del cochino*.
_____. *Morir del cuento*, en *Tablas*. No. 1 (enero-marzo de 1984).
_____. *Que el diablo te acompañe*. La Habana, 1987.
Felipe, Carlos (1914). *Teatro*. La Habana: Contemporáneos, 1967. Incluye: *Réquiem por Yarini, El travieso Jimmy, El chico, Los compadres*.
Fernández García, Gerardo (1941). *A nivel de cuadra*. La Habana: UNEAC, 1979.
_____. *Ernesto y Ha muerto una mujer*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.
_____. *Aquí el G-2 soy yo*. La Habana: UNEAC, 1981.
_____. *La familia de Benjamín*. La Habana, 1982.
Ferrer, Rolando. *Teatro*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.
Fonseca Leyva, Francisco (1957). *El compás de madera*. La Habana: UNEAC, 1982.
_____. *Primera y pa'lante*. La Habana, 1986.
_____. *Cada cosa en su lugar*. La Habana, 1979.
Fulleda León, Gerardo (1942). *Algunos dramas de la colonia*. La Habana: Letras Cubanas, 1984. Incluye: *Plácido, Los profanadores, Azogue*.
_____. *La querida de Enramada*. La Habana, 1986.
_____. *Ruandi*. La Habana, 1989.
García, Alejandro (Virulo). *Cuenta tu vida sin avergonzarte*. La Habana, 1984.
García, Carlos Jesús (1950). *Toto de los espíritus*. La Habana: UNEAC, 1978.
_____. *Jugando a sí mismo*. Holguín, Cuba: Dirección Municipal de Cultura de Holguín, 1989.
Garrigán Valdés, Jorge Luis. *La nuez del saber*. La Habana: Dirección Provincial de la Cultura, 1984.
Garzón Céspedes, Francisco (1947). *El pequeño jugador de pelota*, en *Conjunto*, No. 32 (abril-junio de 1977) p. 90.
_____. *El pequeño recogedor de caracoles*, en *Conjunto*, No. 35 (enero-marzo de 1978) p. 61.
_____. *Monólogos de amor por donde cruzan las gaviotas*. Santiago de Cuba: Oriente, 1980.

_____. *Redoblante cuenta que te cuenta.* La Habana: Gente Nueva, 1984.
_____. *Los credos del amor.* La Habana, 1985.
_____. *Palabras contra el silencio*, en *Escena* (Costa Rica) 7.14 (1985) p. 10. Incluye: *Los trapecistas feos* y *Máscaras para desconocidos* (de un acto cada una).
_____. *Gaviota de la noche*, en *Tablas*, No. 4 (octubre-diciembre de 1986). Incluye: *Las gaviotas no hablan inglés; Las gaviotas no muerden el anzuelo* (de un acto cada una).
González, Ignacio. *Viaje a las galaxias.* La Habana, 1982.
González, Rafael. *Molinos de viento.* La Habana, 1985.
González, Tomás. *Los juegos de la trastienda.* La Habana, 1978.
_____. *Delirios y visiones de don Jacinto Milanés.* La Habana, 1985.
González Cascorro, Raúl (1922-1985). *Piezas de museo.* La Habana: UNEAC, 1969.
_____. *El hijo de Arturo Estévez.* La Habana: UNEAC, 1974.
_____. *Aquí se habla de combatientes y de bandidos.* La Habana: Casa de las Américas, 1975.
_____. *Vamos a hablar de El Mayor.* La Habana: Gente Nueva, 1978.
_____. *Traición en Villa Feliz.* La Habana: Letras Cubanas, 1978.
_____. *El fusil.* La Habana: Letras Cubanas, 1979.
_____. *Un maestro voluntario.* La Habana: Letras Cubanas, 1979.
González Corrieri, Sergio (1942). *Las provisiones.* La Habana: Dirección Política de los FAR, 1976.
_____. *Teatro Escambray.* La Habana: Letras Cubanas, 1978. Incluye: *Y si fuera así.*
González González, José. *Proyecto de amor: Teatro juvenil.* La Habana: Letras Cubanas, 1986.
Gregorio, Jesús. *Cómo, cuándo y dónde halló la fortuna el andarín Carvajal.* La Habana: UNEAC, 1978.
_____. *¡Chocolate campeón!* La Habana: UNEAC, 1982.
Grupo Conjunto Dramático de Oriente (creación colectiva). *Amerindias*, 1971.
Grupo Escambray. *Los cuentos.* La Mancagua, 1971.
Grupo La Yaya. *Secreto de la mano, Este sinsonte tiene dueño, Ay, señora mi vecina, se me murió la gallina, ¡Que se apaguen las chismosas!*
Grupo Teatro Estudio. *Caminando y cantando, Los caminos* (setentas).
Grupo Teatro de Participación Popular. *Cacha Basilia de Cabarnao, Audiencia en la Jacoba, Me alegro* (setentas).
Grupo Teatrova (con Adolfo Gutkin), *Carlos Espinosa*, ed. La Habana: Letras Cubanas, 1981. Incluye: *La cuestión de Panamá, La compañera, Papobo, La creación, La sierra chiquita.*
Gutiérrez, Ignacio. *Los chapuzones.* La Habana, 1971.

_____. *Teatro*. La Habana: Arte y Literatura, 1978. Incluye: *Llévame a la pelota, La casa del marinero y Los chapuzones.*
_____. *Fernando Poo*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.
_____. *Al que le tocó*. La Habana, 1986.
_____. *La historia del soldado desconocido de Nueva York*, en *Tablas* No. 2 (julio - septiembre de 1986).
_____. *El regreso del rey del toldo*. La Habana, 1986.
Hernández, Gilda. *El juicio*, en *Lucha contra bandidos*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.
Hernández Espinosa, Eugenio (1937). *La Simona*. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
_____. *María Antonia*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.
_____. *Calixta Comité*. La Habana, 1980.
_____. *Odebí, el cazador*. La Habana, 1982.
_____. *La machuca*. La Habana, 1982.
_____. *Obá y Shangó*. La Habana, 1983.
Hernández López, Virgilio (1933). *El pastor de Orihuela*. La Habana: UNEAC, 1977.
Hernández Rodríguez, Rafael (1948). *Vida y muerte del bandolero Polo Vélez*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.
Hernández Sánchez, Eloy. *Hacia el camino*. La Habana, 1986.
Hernández Savio, Reinaldo (1935). *Los apellidos*. La Habana, 1976.
_____. *Bolsillos vacíos*. La Habana, 1976.
_____. *En Chiva Muerta no hay bandidos*. La Habana: Letras Cubanas, 1978.
Ibarra Navia, Jorge L. (1938). *El saldo*. La Habana: Universidad de la Habana, Departamento de Actividades Culturales, 1981.
_____. *La primera vez*, en *Tablas* No. 3 (julio-septiembre de 1984).
Iglesias, Alejandro. *Baño de mar*. La Habana, 1984.
Junco Martínez, Tito (1944). *Asalto a las guaridas*. La Habana: UNEAC, 1977.
_____. *A la orilla de la presa: cantos, lirios, lotos y girasoles*. La Habana: UNEAC, 1979.
_____. *De la sangre a la semilla*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
Lamas Acosta, Armando. *Eran las tres de la tarde*. La Habana: UNEAC, 1982.
_____. *Todas las flores de abril*. La Habana, 1987.
Laredo Alonso, Rómulo (1925). *La guarandinga de Arroyo Blanco*. Camaguey, Cuba: Dirección General de Literatura y Publicaciones, 1974.
_____. *Teatro popular*. La Habana: Arte y Literatura, 1978. Incluye: *Pedro Manso, Tumba Antonia dale que dale, Las malangas, Cantar por Tilín García, Cruzar el puente, Seis de la mañana, La guarandinga, Matrimonio por decreto.*
_____. *Las mil y una noches guajiras*. La Habana: UNEAC, 1985.
Lauten, Flora. *Teatro La Yaya*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

_____. Otras: *Tres ejemplos de juegos, De como algunos hombres perdieron el paraíso, Los hermanos, Vaya mi pájaro preso, El secreto de la mano, ¿Dónde está Marta?*
León, Humberto. *El hermano Nicolás*. La Habana, 1984.
Lloga, Antonio. *El hijo de Geluca*. La Habana: Casa de las Américas, 1968.
Lucero, Miguel. *Punto sin retorno*. La Habana: Casa de las Américas, 1980.
_____. Otras: *La maravillosa lengua de Paco Perico*.
Macías Pascual, Raúl (1940). *La cortinita*. La Habana, 1969.
_____. (con Freddy Artiles) *La risible y trágica ascensión de Rubén Acíbar y su ejemplar caída*. La Habana, 1974.
_____. *Girón - historia verdadera de la brigada 2506*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.
Maestre, Julia. *De piedras y laureles*. La Habana, 1981.
Marcos, José Ramón. *Lluvia de oro*. La Habana, 1986.
Medina, Julio. *El patio de Malulú* (con Escambray). La Mancagua, 1974.
_____. *De cómo San Cleto le vendió a San Cleto* (con Escambray). La Mancagua, 1974.
Millán, José, (1946). *Vade retro*, 1967.
_____ (con Escambray) *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma*. La Mancagua, 1968.
_____. *Carnaval de Orfeo*. La Habana: Casa de las Américas, 1980.
_____. *Tres mujeres y él*. La Habana, 1983.
_____. Otras: *Camino para llegar a viejo, La toma de la Habana por los ingleses, La Reina de Bachiche*.
Montero, Reinaldo (1952). *Historias de caracol*. La Habana (fines ochentas).
_____. *Con tus palabras*. La Habana, 1984.
_____. *No dar gato por liebre*. La Habana, 1986.
_____. *Memoria de las lluvias*. La Habana: UNEAC, 1989.
Morales, Roberto. *R.M.* La Habana: Casa de las Américas, 1984.
Núñez Rodríguez, Enrique. *Dios te salve comisario*. La Habana (ochentas).
Oliva, Felipe (1941). *Un pelo en plena juventud*. La Habana: UNEAC, 1978.
Orihuela, Roberto (1950). *A las armas, valientes*. La Habana, 1977.
_____. *Que vivan los estudiantes*. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
_____. *Dios de primavera*, en *Conjunto*, No. 35 (1978) p. 71.
_____. *Ramona*. La Habana: UNEAC, 1978.
_____. *Los novios*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
_____. *La emboscada*. La Habana: UNEAC, 1981.
_____. *Nosotros los campesinos*. La Habana: Casa de las Américas, 1982.
Oves Santiago, Carlos y Grupo Octubre (creación colectiva). *La toma*, en *Conjunto*, No. 23 (1975) p. 36.
Parrado, Gloria (1925). *La persiana*. La Habana, 1968.
_____. *Teatro*. La Habana: Letras Cubanas, 1984. Incluye: *La brújula, La paz en el sombrero, El mago*.

_____. *Teatro*. La Habana: UNEAC, 1984. Incluye: *1905, Bembeta y Santa Rita, Muerte en el muelle*.
Paz, Albio (1936). *La vitrina* (con Escambray). La Habana, La Mancagua, 1971.
_____. *El paraíso recobrado*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.
_____. *Huelga*. La Habana: Casa de las Américas, 1981.
_____. *Teatro*. La Habana: Letras Cubanas, 1982. Incluye: *La vitrina, El rentista, La yerba prodigiosa, El mal de los remedios, El robo del motor, Antón Antón Pirulero, El remachador de remache, El desesperado de avanzada, Los tres burritos, Huelga, Autolimitación*.
_____. *Cuéntame tu vida sin avergonzarte* (con Alejandro García-Virulo). La Habana, 1984.
Pedro Torrientes, Alberto. *Week-end en Bahía*, en *Tablas* No. 2 (abril-junio de 1987).
_____. *Tema para Verónica*, en *Teatro juvenil*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
_____. *Con pasión Malinche*. La Habana, 1989.
Pérez Valero, Rodolfo (1947). *Leopardos, máscaras y ratones*. La Habana: Departamento de Cultura, Universidad de La Habana, 1976.
_____. *Estación de cambio*. La Habana, 1986.
Piñero, Virgilio. *La sorpresa*, 1968.
_____. *Estudio en blanco y negro*, en *Teatro breve hispanoamericano*, Carlos Solórzano, editor. Madrid: Aguilar, 1970.
_____. *Dos viejos pánicos*, en *Teatro absurdo hispanoamericano*, L. Howard Quachkenbush, editor. México: Patria, 1987.
_____. *Una caja de zapatos vacía*. Miami: Universal, 1986.
Pomares, Raúl y Conjunto Dramático de Oriente. *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*, en *Conjunto*, Núm. 31 (1977) p. 73.
_____. *El 23 se rompe el corojo*, en *Conjunto*, No. 23 (1975) p. 88.
_____ (con Pedro Castro). *Mientras más cerca más lejos*, 1976.
Quintero, Angel. *Donde crezca el amor*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
Quintero, Héctor (1942). *Los muñecones*. La Habana, 1967.
_____. *Habitación 406*. La Habana, 1967.
_____. *El premio flaco*. La Habana: Instituto del Libro, 1968.
_____. *Los siete pecados capitales*. La Habana, 1968.
_____. *Mambrú se fue a la guerra*. La Habana, 1970.
_____. *Si llueve te mojas como los demás*. La Habana, 1971.
_____. *Algo muy serio*. La Habana, 1976.
_____. *La última carta de la baraja*. La Habana, 1978.
_____. *Teatro*. La Habana: Arte y Literatura, 1978.
_____. *El caballlero de Pogolotti*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
_____. *Diez cuentos teatralizados*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.

_____. *Sábado corto*, en *Tablas*. No. 3 (julio-septiembre de 1986).
Reguera Saumell, Manuel (1928). *La soga al cuello*. La Habana, 1967.
_____. *Recuerdos de Tulipa*. La Habana, 1973.
_____. Otras: *El general Antonio estuvo aquí, Sara en el traspatio*.
Rengifo, César. *Teatro*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.
Rentería, Pedro. *El patio de maquinarias*. La Mancagua, 1974.
Revuelta, Vicente. *La duodécima noche*. La Habana (ochentas).
Rigali, Rolando. *La Tutancamen*. La Habana, 1967.
Rodríguez, Abraham (1945). *La barbacoa*. La Habana, 1983.
_____. *Andoba, o mientras llegan los camiones*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
_____. *El sudor o Las cosas de la verdad. Tablas*, No. 1, 1987.
Rodríguez, Lázaro. *Los hijos*, en *Teatro juvenil*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
_____. Otras: *Río alto, El acompañante, El espejo* (ochentas).
Rodríguez Alemán, Mario. *Mural de teatro*. La Habana: UNEAC, 1990.
Rodríguez Baz, Teresita. *Cuando cantan las lechuzas*. La Habana: Gente Nueva, 1976.
Rodríguez García, Diana. *Nokan y el maíz*. La Habana, 1986.
Ruiz, Bebo. *La beca*. La Habana: Departamento de Actividades Culturales, Universidad de la Habana, 1978.
_____. *Evangelina y los majases*. La Habana, 1986.
_____. *El extraño caso de la muñeca que se cayó de un cuento*. La Habana (ochentas).
Sánchez, Herminia (1927). *Escambray mambí* (con Escambray), 1969.
_____. *Cacha Basilia de Cabarnao*. 1971.
_____. *Amante y penol*, 1972.
_____. *Un hombre del Partido*, 1973.
_____. *Florezcan rosas azules*, 1974.
_____. *Me alegro*, 1975.
_____. *Belén, Belén*. La Habana: Casa de las Américas, 1981.
_____. *Teatro*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
Santos, Carlos. *Los contaminados*. La Habana, 1987.
Soler, Francisco. *El conde del boniato dulce*. La Habana: Casa de las Américas, 1985.
Soler Pérez, José (1916). *El pan dormido*. La Habana, 1975.
_____. *El derrumbe*. La Habana: Arte y Literatura, 1977.
_____. *El caserón*. La Habana, 1977.
Suárez, Silvano. *Tenía que ser negro*. La Habana, 1987.
Suárez Durán, Esther. *Asesinato en la Playita de 16*, en *Teatro juvenil*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
_____. Otras: *Para subir al cielo*.
Taboada Llinás, Emilio E. *El roble de la colina*. La Habana, 1971.

Torres Pita, Carlos. *La definición*. La Habana, 1970.
Torréns Vega, Carlos. *Aquí en el barrio*, en *Teatro juvenil*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
_____. *Ellos dos y sus fantasmas*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
Van Brakle, Elvira. *Las estaciones del hechizo*. La Habana, 1981.
Valdés Vivo, Raúl (1929). *Naranjas en Saigón*. La Habana: Arte y Literatura, 1977.
_____. Otras: *Embajada en la selva, Los negros ciegos, El mutilado.*
Varela, Víctor. *La cuarta pared*. La Habana (fines ochentas).
Veloso, Antonio (1945). *Crimen en noche de máscara*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
Vera, Carlos. *Aquí en el barrio*, en *Teatro juvenil*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
Vera, Maité (1930). *El caracol*. La Habana, 1968.
_____. *Memorias de un proyecto*. La Habana: UNEAC, 1976.
_____. *De mutuo acuerdo*. La Habana, 1985.
_____. Otras: *Un novio para Veneranda.*
Vigil Escalera, Orlando (1938). *Estamos de pesca*. La Habana, 1977.
_____. *Dos obras de teatro y Conversación sostenida*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
_____. *Toca melodía, gente*. La Habana, 1986.
Villabella, Manuel (1936). *Jucaral*. La Habana: UNEAC, 1979.

Críticas

Agüero, Luis. "Paseo por un festival", *Cuba*, revista mensual,7.6 (enero de 1968) p. 23.
Arias, Salvador. *Machismo, historia y revolución en la obra de Abelardo Estorino*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
Azor, Ileana. "Nueva época en el teatro cubano", en *Máscara*. 1.1 (septiembre de 1989) p. 110.
Beverido Duhalt, Francisco. "Teatro en teatro: dos casos cubanos", en *Texto crítico*, No. 10 (1978) pp.127-135.
Blanco Fernández, José. *Teatro revolucionario*. La Habana: Imprenta Abel Santamaría, 1966.
Boletín del Festival de Teatro de La Habana 1987. XXII Congreso del Instituto Nacional de Teatro. La Habana, 1987.
Boudet, Rosa I. *Teatro nuevo: una respuesta*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.
Cano, Carlos J. "El tiempo cíclico y el teatro cubano desde la Revolución", en *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid, 1975.

C.C. "Once autores cubanos", en *Primer Acto*, Núm. 108 (mayo de 1969) p. 31.

Corrieri, Sergio. "El Grupo de Teatro Escambray: Una experiencia de la Revolución", en *Popular Theater for Social Change in Latin America*, Gerardo Luzuriaga, ed. Los Angeles: UCLA, Latin American Center Publications, 1978.

Dauster, Frank. "Cuban Drama Today". *Modern Drama*, 9.2 (septiembre de 1966) p.153.

Diccionario de la literatura cubana, Vol. I: La Habana: Letras Cubanas, 1980; Vol. II, 1984.

Diéguez, Ileana. *Movilidad del tema marginal en el teatro cubano*. La Habana: Universidad de La Habana, Departamento de Actividades Culturales, 1986.

Dramaturgos cubanos contemporáneos. La Habana: Pueblo y Educación, 1988.

Espinosa Domínguez, Carlos. Entrevista con Manuel Galich "Creación colectiva: un teatro necesario y urgente" en *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas, 1978.

_____. "Prólogo" a *Teatrova*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

_____. *En el Parque Lenin los juglares y La pena del amor de todos* (compilación, prólogo, entrevistas). La Habana: ORBE, 1979.

Fernández Robainar, Tomás y César Castro. *Encuentro debate provincial de talleres literarios '80*. La Habana, 1981, 1983, 1984, 1985.

Festival de Teatro de La Habana, 1980. La Habana: ORBE, 1982.

Garzón Céspedes, Francisco. *El teatro de participación popular y el teatro de la comunidad: un teatro de sus protagonistas*. La Habana: UNEAC, 1977.

_____. *La memoria y el juicio*. Santiago de Cuba: Oriente, 1981.

_____. "Increased Activity in Experimental Theater", en *El Mundo*, 23 de febrero de 1969, p. 92.

La Gaceta de Cuba. 11.19 (junio de 1964).

Leal, Rine. *En primera persona*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1967.

_____. *Teatro Escambray* La Habana: Letras Cubanas, 1978.

_____. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.

_____. *La dramaturgia del Escambray*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

_____. "Teatro cubano: 1959-1980", en *Cuadernos de Investigación Teatral del CELCIT* (Caracas) No. 21 (marzo-abril de 1987).

Montes Huidobro, Matías. *Persona: vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Universal, 1973.

_____. "El caso Dorr: el autor en el vórtice del compromiso" en *Latin American Theatre Review*, 11.1 (Fall, 1977) p.35.

_____. "Conciencia ética en el teatro cubano". Ponencia en París, *Encuentro de Teatro Latinoamericano de Hoy*, 1988.

Muguercia, Magali. *Teatro: en busca de una expresión socialista.* La Habana: Letras Cubanas, 1981.

_____. "Informe no confidencial", en *Tablas* No. 2 (julio-septiembre de 1986) p. 2.

Orihuela, Roberto. *Historia del frente infantil del grupo de Teatro Escambray.* La Habana: UNEAC, 1978.

Pogolotti, Graziella. "Un teatro nuevo para un nuevo público", en *Oficio de leer.* La Habana: Letras Cubanas, 1983.

Polls, Jerry Lee. *The Theatre in Revolutionary Cuba: 1959-1969.* Kansas: University of Kansas, 1975.

Sejourné, Laurette. *Teatro Escambray, una experiencia.* La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977.

Tumberg, Karl A. "The New Cuban Theater: A Report", en *The Drama Review,* 14.2 (Winter, 1970) p. 43.

Vales Vivo, Raúl. "Conversatorio: Naranjas en Saigón", en *Conjunto,* Nos. 11-12 (enero-abril de 1972) p. 19.

Woodyard, George W. "Perspectives on Cuban Theater", en *Revista Iberoamericana,* No. 9 (1979) pp.42-49.

Antologías

Chau Carbonero, Caridad, ed. *Antología de teatro cubano.* La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1984.

Espinosa Domínguez, Carlos. *Teatro juvenil.* La Habana: Letras Cubanas, 1986. Incluye: *Aquí en el barrio,* Carlos Vera; *Tema para Verónica,* Alberto Pedro; *Proyecto de amor,* José González González; *Asesinato en la Playita de 16,* Esther Suárez Durán y *Los hijos,* Lázaro Rodríguez Paz.

Orihuela, Roberto, ed. *Lucha contra bandidos.* La Habana: Letras Cubanas, 1983. Incluye: *Unos hombres y otros, El juicio* y *La emboscada.*

Pogolotti, Graziela, Rine Leal y Rosa Ileana Boudet. *Teatro y revolución.* La Habana: Letras Cubanas, 1980. Incluye: *El robo del cochino, Llévame a la pelota, Santa Camila de la Habana Vieja, La emboscada, Mambrú se fue a la guerra* y *La vitrina.*

Robreño, Eduardo. *Teatro Alhambra.* La Habana: Letras Cubanas, 1979.

Teatro de creación colectiva: América Latina. La Habana: Casa de las Américas, 1978. Incluye: *El fin del camino, I took Panama.*

Teatro latinoamericano de agitación. La Habana: Casa de las Américas, 1973.

El Salvador

Armijo, Roberto. *Jugando a la gallina ciega*. San Salvador: Ministerio de Educación, 1970.

_____. Otras: *Los rapaces, El príncipe no debe morir, Absalón, Escarabajos*.

Ayala, José Luis. *Aquel día de octubre*. San Salvador, 1987.

_____. *Crónica de una función*. Guatemala (ochentas).

Calderón, David. *Oropel, Los extraviados, El sol se puso a las dos, Quien juzgará a los jueces, Los muertos deben morir, Uno más uno y sobra alguno, Las elecciones en breves lecciones*. San Salvador (setentas).

Cea, José Roberto (1939). *Las escenas cumbres*. San Salvador: Editorial Universitaria, 1968.

_____. Otras: *Tres hombres en sus camisas, Todavía entre la niebla*

Chávez Velasco, Waldo. *La corrupción y otras yerbas*. San Salvador, 1987.

_____. *Los corruptos somos gente honesta*. San Salvador, 1988.

_____. Otras: *El Zipitín, El sombrero de otoño*.

Chinchilla, Miguel Angel (1956). *Las abejas*. San Salvador (ochentas).

Dalton, Roque. *Las historias prohibidas de Pulgarcito*. San Salvador, 1976.

Escobar Galindo, David. *Las hogueras de Itaca*. San Salvador, 1984.

_____. *El caballo en la sombra*. San Salvador (ochentas).

García Corletto, Jorge I. *Un día primero Dios*. San Salvador, 1987.

Grupo Bululú (creación colectiva). *Historia bajo siete soles*. San Salvador, 1987.

Grupo Secreto a Voces. *El crak de octubre*. San Salvador, 1987.

Grupo Sol del Río (creación colectiva). *Las historias prohibidas de Pulgarcito* (basada en poemas de Roque Dalton). San Salvador, 1976.

_____. *La segura mano de Dios* (basada en textos poéticos de Roque Dalton). San Salvador, 1980.

_____. *Los hombros del Chamelecón* (creación colectiva sobre un cuento de Salarrué). San Salvador, 1987.

_____. *Apócrifos* (creación colectiva sobre textos de Karel Capek). San Salvador, 1988.

Grupo Teatro Experimental Contemporáneo. *El hoy de ahora* (creación colectiva). San Salvador, 1987.

Hernández Aguirre, Mario. *Fin de semana. Sólo el amor abre las puertas*. San Salvador (sesentas).

Jiménez, Eddy. *La guerra no fue de fútbol*. La Habana: Casa de las Américas, 1974.

Lindo, Ricardo. *Drácula*. San Salvador (ochentas).

_____. *El palacio en llamas en otoño*. San Salvador, 1989.

López Vallecillos, Italo. *Las manos vencidas*. San Salvador (sesentas).

Méndez, José María (1917). *Disparatario*. San Salvador: Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1977.

_____. *El sargento y el borracho.* San Salvador, 1987.
_____. Otras: *La ronda del adulterio, Este era un rey.*
Menéndez, Roberto. *Nuevamente Edipo.* San Salvador: Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1966.
Menén Desleal, Alvaro. *Luz negra.* San Salvador: Ministerio de Educación, 1967.
_____. *El cielo no es del Reverendo.* San Salvador, 1968.
_____. *El circo y otras piezas falsas,* en *Teatro breve hispanoamericano,* Carlos Solórzano, ed. Madrid: Aguilar, 1970.
_____. Otras: *Una pizca de paz.*
Rodríguez Ruiz, José Napoleón. *Anastasio Rey.* San Salvador: Editorial Universitaria, 1970.
_____. Otras: *Los ataúdes* (con Tirso Canales), *San Matías destrabado y punto.*
Santos, Carlos. *Camisa de fuerza.* San Salvador, 1988.
Suárez Queiman, Jaime. *El dulce encanto del matrimonio.* San Salvador, 1980.

Crítica

Armijo, Roberto y José Napoleón Rodríguez. *Francisco Gavidia, la odisea de su genio.* San Salvador: Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1965.
Barbero, Edmundo. *Panorama del teatro en El Salvador.* San Salvador: Editorial Universitaria de la Universidad de El Salvador, 1979.
_____. *El teatro salvadoreño en el contexto de violencia (1900-1987).* Ponencia dictada en París, mayo de 1978.
Cea, José R. "El Salvador teatro adentro", en *Gestos,* 1.1, 1985.
Gallegos Valdés, Luis. "Los orígenes del teatro en El Salvador", en *Panorama de la literatura salvadoreña.* San Salvador: UCA Editores, 1981.
Linde, Jed. "La literatura dramática en El Salvador", en *Revista Interamericana de Bibliografía,* 18.2 (1968) pp. 258-270.
Taller de Letras (revista). San Salvador, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. Nos. 113, 136, 139 (números sobre el teatro).

Estados Unidos (Teatro latino)

Acosta, Iván. *El super.* New York, 1977.
Alomá, René (1947-1986). *Alguna cosita que alivie el sufrir.* Estados Unidos, 1986.
Alvarado, Elí. *En el camino.* New York, 1971.
_____. *Rumor de fuego y agua.* New York, 1971
Arellano, Rómulo. *Tito.* Albuquerque, 1987.

Artau, Estrella. *Marine Tigers.* New York (setentas).
Canales, José. *Bulto postal.* Estados Unidos, 1976.
Cervantes, Lalo. *Teo's Final Spin.* San Francisco, 1987.
Cienfuegos, Lucky. *Bongomanía.* New York, 1974.
Conway, Milagros. *The rainbow in N.Y.* New York (setentas).
Creación colectiva (Angel L. Méndez, María Soledad Romero, Manuel Ramos Otero y Etna Iris Rivera). *Pelo alambre no se rinde a las tribulaciones de un país gulembo.* New York, 1973.
Cruz, Migdalia. *No time's fool.* New York, 1985.
_____. *El orgullo.* New York, 1987.
Chávez, Mauro. *The Last Day of Class,* en *El Grito,* 4.3 (Spring, 1971) p. 48.
Duarte Clark, Rodrigo. *Brujerías,* en *Revista Chicano-Riqueña* (Invierno de 1970).
_____. *Hijos, Once a Family.* San Francisco, 1979.
Fernández, José. *El bravo.* New York (ochentas).
Fornés, María Irene. *Cap a Pie.* New York, 1974.
_____. *The Successful.* New York, 1977.
_____. *Life of 3.* New York, 1977.
_____. *Fefu and her Friends.* New York, 1979.
Fraguada, Federico. *Bodega.* New York, 1986.
Gallardo, Eduardo. *Areyto de pescadores.* New York, 1982.
_____. *Women without Men.* New York, 1985.
_____. *Midnight Blues.* New York, 1984.
_____. *La Calle Simpson,* en *Tramoya* (traducción de Miriam Colón) No. 22 (Nueva época) 1990.
Garza, Roberto S. *No nos venceremos,* en *Contemporary Chicano Theatre.* Notre Dame y London: University of Notre Dame Press, 1976.
González, Gloria. *Café con leche.* Estados Unidos, 1985.
_____. *Padre Gómez y Santa Cecilia.* Estados Unidos, 1988.
Grupo Compañía de Teatro Bilingüe. *Las pizcas de algodón* (adaptación del cuento de Margarito Rodríguez). Estados Unidos, 1978.
Grupo Pregones. *Pregones.* New York, 1980.
_____. *Areyto de pescadores* (creación colectiva con texto final de Eduardo Gallardo). New York, 1982.
_____. *Voces de acero.* New York, 1990.
Grupo Teatro la Esperanza (Santa Bárbara). *Guadalupe.* California, 1975.
_____. Otras: *La víctima.*
Grupo Teatro Latino de San Francisco. *La tragicomedia de los paupérrimos.* San Francisco, 1982.
Grupo Teatro Mestizo. *Los cuatro años de colegio.* San Diego, 1975.
Hernández, Leopoldo. *Hell and Hesitations.* Miami, 1967.
_____. *Mañana al sol.* Miami, 1971.
_____. *Tres azules para Michael.* Miami, 1976.

_____. *Irene o las débiles potencias.* Miami, 1976.
_____. *Siempre tuvimos miedo.* Miami, 1981.
Huertas, Jorge. *I am Celso* (adaptación de poemas de Leo Romero). Seattle, 1985.
Irizarry, Richard. *Ariano.* New York, 1984.
Jesurum, John. *Chang in a Void Monn, Deep Sleep, White Water,* Estados Unidos (ochentas).
Laviera, Tato. *Piñones.* New York, 1980.
_____. (con Miguel Algarín) *Olú Clemente,* en *Revista Chicano-Riqueña* (Invierno de 1979).
_____. *La Chefa.* New York, 1980.
_____. Otras: *Becoming García, La carreta made a U Turn.*
Lizardi, Joseph. *The Commitment.* New York, 1974.
Machado, Eduardo. *Las damas modernas de Guanabacoa.* New York, 1986.
_____. *Broken Eggs.* New York, 1987.
_____. Otras: *Fabiola.*
Martín Jr., Manuel. *Swallows.* New York, 1980.
_____. *Union City Thanksgiving.* New York, 1983.
_____. *Carmencita.* New York, 1977.
Martín, Mario. *La libertad posdatada.* Miami, 1980.
_____. *Reserva en abril.* Miami, 1981.
_____. Otras: *José Martí, aquí presente.*
Montes Huidobro, Matías. *Ojos para ver.* Hawai, 1979.
_____. *La navaja de Olofé.* Hawai, 1982.
_____. Otras: *La madre y la guillotina.*
Moreno, Raquel. *El milagrucho,* en *El Grito,* 4.2 (Spring, 1971) p. 64.
Morton, Carlos. *Los dorados.* Houston, Texas: Arte Público Press, 1983.
_____. *The Many Deaths of Danny Rosales.* Houston, Texas: Arte Público Press, 1983.
_____. *Rancho Holywood.* Houston, Texas: Arte Público Press, 1983.
_____. *El jardín.* Houston Texas: Arte Público Press, 1983.
Pereira, Manuel (con José Corrales) *Las historias habaneras.* Miami, 1977.
_____. *Hollinight.* Miami, 1978.
_____. *Folk Song.* Miami, 1979.
_____. *Gabriel.* Miami, 1981.
_____. *First Vows.* Miami, 1985.
Pietri, Pedro. *The Living Room.* New York, 1976.
_____. *The Masses are Asses.* New York, 1984.
Piñero, Miguel. *Short Eyes.* New York: Hill and Wang, 1975.
_____. *The Deaf People.* New York, 1976.
_____. *The Sun Also Shines for the Good,* en *Revista Chicano-Riqueña* (Invierno de 1979).

_____. *One Act Plays by Miguel Piñero*. Houston, Texas. Arte Público Press, 1986.
_____. *Paper Toilet, América*, en *Revista Chicano-Riqueña* 14.3-4 (Otoño-Invierno de 1986) p.60-77.
_____. Otras: *All junkies*.
Portillo de Trambley, Estela. *The Day of the Swallows*, en *El Grito*, 4.3 (Spring, 1971) p.4.
_____. *Sun Images*, en *Revista Chicano-Riqueña* (Invierno de 1979).
_____. *Puente negro*. Albuquerque, 1985.
Povod, Reinaldo. *Cuba and his Teddy Bear*. New York (ochentas).
_____. *La puta vida trilogy; This Bitch of Life*. New York, 1987.
Prida, Dolores (con Víctor Fragoso). *Las beutiful señoritas*. New York, 1977.
_____. *La era latina*. New York (ochentas).
_____. *The Beggar's Soap Opera* (adaptación de The Three PennyOpera). New York, 1979.
_____. *Coser y cantar*. New York, 1981.
_____. *Savings*. New York, 1985.
_____. *Temporary Fantasy Island*. New York, 1986.
_____. *Pantallas*. New York, 1986.
Reguera Saumell, Manuel. *Otra historia de las revoluciones celestes según Copérnico* y *La sal de los muertos*.
Rivera, José. *The House of Ramón Iglesia*. New York, 1983.
_____. *The Promise*. New York, 1989.
Romano, Octavio I. *Mugre de la canción*, en *El Grito*, 3.2 (Winter, 1970) p. 50.
Sánchez Scott, Milcha. *The Cuban Summer*. Estados Unidos, 1984.
_____. *Dog Lady*. Estados Unidos, 1984.
_____. *Roosters*. Estados Unidos, 1986.
Santeiro, Luis. *Our Lady of the Tortilla*. Estados Unidos, 1987.
Sierra, Rubén. *Manolo*, en *Revista Chicano-Riqueña* (Invierno de 1979).
Simó, Ana María. *Exiles*. New York, 1982.
_____. *Alma*. New York, 1988.
Thomas, Piri. *The Golden Streets*. New York, 1970.
Tirado, Cándido. *First Class*. New York, 1988.
Valdez, Luis. *Actos*. San Juan Bautista, California: Cucaracha Publications, 1971.
_____. *Cada cabeza es un mundo*. San Juan Bautista: Cucaracha Publications, 1973.
_____. *El fin del mundo*. California, 1976.
_____. *Actos y el teatro campesino*. San Juan Bautista: Menyoh Productions, 1978.
_____. *Zoot Suit*. New York, 1978.
_____. *Corridos*. San Juan Bautista, 1983.

_____. Otras: *La carpa de los rascuachis, The Dark Root of the Scream.*
Vicente, José. *Asalto.* New York, 1972.
Woods, Silvia. *Cuentos del barrio.* Arizona, 1980.
_____. *La vida dulce de los compadres Mascazate.* Arizona, 1983.
_____. *Una vez en un barrio de sueños.* Tucson, Arizona, 1984.
_____. *Anhelos de Oaxaca.* Arizona, 1984.
_____. *Amor de hija.* Arizona, 1986.
_____. *El chiflo de oro,* en *Tramoya,* 1988.

Críticas

Bruce, Novoa. *Chicano Authors* (Inquiry by Interviews). Austin-London: University of Texas Press, 1980.
Carrillo, Loretta. "Chicano Teatro: The People's Theater", en *Journal of Popular Culture,* 13.3 (1980) pp 556-563.
Escarpanter, José. "El teatro cubano fuera de la Isla", en *Escenario de dos mundos.* Madrid: CDT, 1988.
Huerta, Jorge A. *A Bibliography of Chicano and Mexican Dance, Drama and Music.* Oxnard, California: Colegio Quetzalcóatl, 1972.
_____. (con Nicolás Kanellas). "Chicano and Puerto Rican Drama", en *Revista Chicano-Riqueña,* 7.1 (1979).
_____. *Chicano Theater: Themes and Forms.* Michigan: Bilingual Press, 1982.
Ibarra, Tomás. "Punto de Partida", en *Latin American Theatre Review* 4.2 (Spring, 1971) p.51.
Kanellas, Nicolás y Jorge Huerta. "Folklore in Chicano Theater and Chicano Theater as Folklore", en *Popular Theater for Social Change,* Gerardo Luzariaga, ed. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, University of California, 1978, pp. 158-177.
_____. "Nuevos pasos. Chicano and Puerto Rican Drama", en *Revista Chicano-Riqueña,* 7.1 (1979).
_____. "Chicano Theater in the Seventies", en *Theater,* 12.1 (1980) pp. 33-37.
_____. *Mexican American Theatre Then and Now.* Houston: Arte Público Press, 1983.
_____. *The Hispanic Theatre in the United States.* Houston: Arte Público Press, 1984.
_____. *Hispanic Theater Legacy and Reality.* Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1987.
Padilla, Ray. "Apuntes para la documentación de la cultura chicana", en *El Grito,* 5.2 (Invierno de 1971-72).
Phelon Delucchi, Mary. *El Teatro Campesino de Aztlan.* M.A. Dissertation, University of the Pacific, Stockton, California, 1971.

Rizk, Beatriz. "El teatro latino en Estados Unidos", en *Tramoya* (Nueva época), No. 22 (enero-marzo de 1990) p. 3.
_____. Conferencias dictadas en el curso de Actualización Teatral en el Festival de Cádiz, España, septiembre 25-26, 1992.
Tartum, Charles. *A Selected and Anotated Bibliography of Chicano Studies.* Nebraska, USA: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1979.
Umpierre, Luz M. "Entrevista con Dolores Prida", en *Latin American Theatre Review*, 22.1 (Fall, 1988).
Valdez, Luis. "Notas sobre el teatro chicano", en *Latin American Theatre Review*, 4.2 (Spring, 1971) p. 52.
Weiss, Judith. "Broadway es sólo una calle: Dolores Prida y el teatro hispano de Nueva York", en *Areyto*, 7.28 (1980) p. 51.

Antologías

Antush, John, editor. *Recent Puerto Rican Theatre: Five Plays from New York*, 1991.
Garza, Roberto. *Contemporary Chicano Theatre*. Notre Dame y London: University of Notre Dame Press, 1976.
Huerta, Jorge. *Necessary Theatre: Six Plays of the Chicano Experience.* Houston: Arte Público Press, 1991.

Guatemala

Arce, Manuel José (1935). *Aurora.* Ciudad de Guatemala, 1967.
_____. *Torotumbo* (adaptación de la novela de Miguel A. Asturias). Guatemala, 1968.
_____. *Delito, condena y ejecución de una gallina y otras piezas de grotesco*. San José, Costa Rica: EDUCA, 1971. Incluye: *Delito, condena y ejecución de una gallina, Compromiso* y *Sebastián sale de compras.*
_____. *Profecía.* Guatemala, 1972.
_____. *Las falsas apariencias* (adaptación de la obra de José Batres). Guatemala, 1972.
_____. *Vamos a sembrar banderas.* Guatemala, 1974.
_____. *Viva Sandino*, en *Alero*, No. 12, 3a época (mayo-junio de 1975) p. 25.
_____. *El coronel de la primavera.* Francia, 1984.
Armas Lara, Daniel. *Farsa, teatro juvenil.* Guatemala: Galindo, 1971.
Armírez, Olga. *Domingo.* Guatemala (ochentas).
_____. *Alma para una reina sin esperanzas.* Guatemala (ochentas).

Bernal de Samayoa, Ligia. *Su majestad el miedo.* Guatemala: Publicaciones del Departamento de Letras de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1970.

_____. *Tus alas, Ariel.* Guatemala: Landívar, 1969. Incluye: *La piedra en el pozo, La niña de la esperanza, Café concordia, Casa de albañil.*

_____. *Convención florifauna.* Guatemala (ochentas).

Cáceres, Rolando. *Evocando a Pepe Milla.* Guatemala, 1982.

_____. Otras: *Alegre fantasía, La última visita de los Reyes Magos.*

Campag, Enrique. *Un niño llamado Paz.* Guatemala (setentas).

Carrera, Margarita. *El circo.* Guatemala: Piedrasanta, 1970.

Carrillo, Hugo. *Un idilio sin apuntador.* Guatemala, 1967.

_____. *La cama redonda.* Guatemala, 1970.

_____. *Un sueño profundo y vacío,* en *Revista Alero,* Universidad de San Carlos de Guatemala, No. 21 (octubre de 1970).

_____. *La calle del sexo verde* y *El corazón del espantapájaros.* Guatemala: Editorial de la Municipalidad, 1973.

_____. *La Chalana.* Guatemala, 1974.

_____. *La herencia de la Tula.* Guatemala: José Pineda Ibarra, 1974.

_____. *Teatro para estudiantes de secundaria.* Guatemala: Ministerio de Educación, Editorial José Pineda Ibarra, 1978.

_____. *Mortaja, sueño y autopsia para un teléfono.* Guatemala: Ediciones Teatro Club, 1983. Incluye: *Mortaja, sueño y autopsia para un teléfono, Un sueño profundo y vacío, El ruedo mortaja.*

_____. *María* (basada en la novela de Jorge Isaacs). Guatemala: Teatro Club, 1984.

_____. *El Señor Presidente* (inspirada en la obra de Miguel A. Asturias). Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1989.

Cifuentes, Edwin. *Fiesta de enterradores.* Guatemala: Imprenta Santa Lucía, 1979.

Contreras Vélez, Alvaro. *El general Otte.* Guatemala: Prensa Libre, 1967.

Córdova, Samara de. *Mimelismo.* Guatemala, 1975.

_____. *La nuez vacía.* Guatemala, 1975.

_____. *El mundo de Marian Durán.* Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1979.

Corletto, Manuel (1944). *El canto de Gregorio.* Guatemala, 1969.

_____. *Algo más de treinta años después.* Guatemala, 1970.

_____. *El animal vertical.* Guatemala, 1971.

_____. *Los dogos.* Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1974.

_____. *Cuatro piezas de teatro.* Guatemala: Piedrasanta, 1979. Incluye: *¿Quién va a morderse los codos?, Lluvia de Vinca-Pervincas, Vade retro* y *El día que a mi me maten.*

_____. *Te amaré toda la vida.* Guatemala, 1983.

_____. *Cinco piezas de teatro. El tren, Opus dos, Dios es zurdo, Ellos y Judas.* Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1984.

_____. *La profecía*. 1989.
Cruz, Víctor Hugo. *El benemérito pueblo de Villa Buena y Smog Nieblumo*. Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1970.
_____. *Dos y dos son cinco*, en *Alero*, 1972.
_____. *De frente, marchen*. Guatemala, 1973.
_____. *Zipacná, toma tu lanza* (de Jorge Alí Triana, adaptada por Víctor H. Cruz). Guatemala, 1973.
_____. *La muerte de Goliat*. Guatemala, 1976.
_____. *La pastelería*. Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1977.
_____. *El envío real*. Guatemala, 1978.
_____. *El gran lengua*. Guatemala, 1980.
_____. *El eclipse de los zares*. Guatemala, 1981.
_____. *Juegos históricos*. Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1982.
_____. *Los nazarenos*. Guatemala, 1988.
_____. *Pecata inmundi*. Guatemala, 1988.
D'Arcy, Arturo. *El cristo del camino*. Guatemala (setentas).
Duarte, Desiderio A. *Paraíso torcido*. Guatemala, 1974.
_____. *Angeles de Xibalbá*. Guatemala, 1978.
_____. *Gumarcaj sin olvido*. Guatemala, 1979.
_____. Otras: *Tiresias, Electra, El negativo, Matías, Magdalena, Orfeo, Los ciegos, El juicio* y *El jaguar que no murió*.
Escobedo, Luis. *Día de pájaros*, en *Nuevas voces del teatro departamental*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1987.
Flores, Edgar (1953). *Exodo 76*. Guatemala (setentas).
Flores, Marco Antonio (1937). *Entremés para cantar*, en *Alero*, 1972.
Galich, Manuel (1913-1984). *Pascual Abah*, en *Conjunto*, No. 6 (enero-marzo de 1968) p. 36.
_____. *El último cargo*, en *Conjunto*, No. 20 (abril-junio de 1974) p. 83.
_____. *Mister John Tenor y yo*. La Habana: Letras Cubanas, 1978.
_____. *Teatrinos*. La Habana: Gente Nueva, 1983.
_____. *Prohibido para menores*, en *Conjunto*, Nos. 61-62 (julio-diciembre de 1984) p. 128.
_____. Otras: *Las ratas*.
García Mejía, René (1929-1978). *Golpe a las 2 A.M.* Guatemala, 1970.
García Urrea, Antonio. *Cuatro juguetes cómicos*. Guatemala: Dirección General de Bellas Artes, 1969.
_____. *La casa de Atila*. Guatemala, 1969.
_____. *El vencimiento*. Guatemala, 1973.
_____. *El costal de la discordia*. Guatemala, 1979.
_____. *Buscando al diablo y tres obras más*. Guatemala: Dirección General de Bellas Artes, 1979.
_____. *Historia del himno nacional de Guatemala*. Guatemala: Prodsarc, 1984.

Grupo Colectivo de Teatro Centro. *Es mi bella Guatemala un gran país.* Guatemala (setentas).
Grupo Compañía de Teatro de la Universidad Popular (creación colectiva). *Pan para tu matate o mátate por un pan.* Guatemala, 1984.
Grupo Diez (creación colectiva). *Con el dedo en el. . . fosforito,* o *Los superhéroes.* Guatemala: Cenaltex, 1986.
_____. Otras: *Juego de niños en el jardín de los cerezos, Las tentaciones de San Simeón.*
Grupo Dos que Tres. *El gran robo.* Guatemala, 1984.
_____. *Principio sin fin.* Guatemala, 1986.
Grupo Experimental Casa de la Cultura Totonicapán. *El cushero.* Totonicapán, 1975.
Grupo Juventud de Quetzaltenango (creación colectiva). *La guerra de los mundos.* Quetzaltenango, 1986.
Grupo Taller y Pueblo de Mazatenango. *El aborto.* Mazatenango, 1975.
Grupo Teatro de la Facultad de Ciencias Económicas. *Cinco años de dolores con Chabela.* Guatemala, 1978.
_____ (con el nombre de Nalga y Pantorrilla) *Lo que el viento nos dejó.* Guatemala, 1977.
Grupo Teatro Vivo (creación colectiva). *El mundo de los burros.* Guatemala, 1980.
Güitrón, Antonio. *Al final del precipicio,* en *Nuevas voces del teatro departamental.* Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1987.
Hernández Vielmann, Jorge. *Cuando el cristal se rompe.* Guatemala, 1980.
_____. *Damas de alcurnia.* Guatemala, 1983.
_____. *Sueño fantástico.* Guatemala, 1986.
_____. *Fantasmas en el salón.* Guatemala, 1987.
_____. *Encarnación Rosal.* Guatemala, 1988.
Herrera, Luis. *Obras completas.* Guatemala: Gutemberg, 1989.
Hurtado Aguilar, Gerardo. *Mariana y Un niño bien.* Guatemala (setentas).
Lam, Abel (1951). *La visita del maniquí, Lucio en el desierto, Del miedo a la razón, La muerte de un muñeco de trapo, Cuadros de costumbres, Tarot en día de lluvia.*
López, Marilena. *Estampas del 44.* Guatemala (setentas).
Medina, Augusto. *¿Conoce usted la quinta de Beethoven?* Guatemala, 1975.
Mencos, Carlos (1924-1983). *El chilam-balam.* Guatemala, 1978.
_____. *En la rueda sin fin de los katunes.* Guatemala, 1982.
Méndez de la Vega, Luz. *Tres monólogos.* Guatemala: RIN, 1990.
Méndez Dávila, Leonel (1939). *Cuadros de nuevas costumbres.* Guatemala, 1971.
_____. *Los encantados,* en *Conjunto,* 1973.
_____. *El espejo humeante.* Guatemala, 1976.
Mendizábal, Rolando (1939-1973). *Afuera es domingo.* Guatemala, 1970.

_____. Otras: *Los condenados, El monstruo, ¿Sabe usted lo que es la estereofonía?, El dictador, Tribulaciones en la corte, Segismundo.*

Monteforte, Mario. *El santo de fuego.* Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1976.

_____. *La noche de los cascabeles.* Guatemala, 1987. Incluye: *Emiliano Zapata, Los bandidos, El apóstol, Ignacio Fulgores, Un pequeño recuerdo, El loco en el techo* y *Los inmortales.*

_____. *Los gringos.* Guatemala, 1989.

Robles, Ingleberto. *Más allá del silencio*, en *Nuevas voces del teatro departamental.* Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1987.

Rodas, Juan Carlos. *El altar de la carne*, en *Nuevas voces del teatro departamental.* Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1988.

Roldán Vélez, Carlos. *El tatuaje*, en *Nuevas voces del teatro departamental.* Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1988.

Salazar, Humberto. *Las lagartijas sobreviven.* Guatemala, 1984.

_____. *Viaje al sueño.* Guatemala, 1984.

_____. *La bastarda.* Guatemala, 1984.

_____. Otras: *Hotel retorno, Los dramas lastimosos* (cuatro piezas cortas).

Sieckavissa, Luis. *El hombre de la vara mágica.* Guatemala, 1969.

Soberanis, Rodrigo. *La pereza es la madre de todos los vicios.* Guatemala, 1987.

Solórzano, Carlos. *Teatro breve.* México: Joaquín Mortiz, 1986. Incluye: *El zapato, Cruce de vías, El sueño del ángel, Mea culpa, El crucificado* y *Los fantoches.*

Solórzano, Humberto. *El Señor Ministro.* Guatemala, 1972.

_____. La comuna: Guatemala, 1972.

Vacaro Bueso, Edwin. *Telaraña*, en *Nuevas voces del teatro departamental.* Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1988.

Vega, Carlos Raúl. *El patriota.* Totonicapán, 1987.

_____. *Pánico en la eterna chingadera.* Totonicapán, 1987.

Crítica

Acuña, René. "Una década de teatro guatemalteco", en *Latin American Theatre Review*, 8.2 (Spring, 1975) p. 59.

Albizúrez Palma, Francisco. *Diccionario de autores guatemaltecos.* Guatemala: Tipografía Nacional, 1984.

_____ (con Catalina Barrios) *Historia de la literatura guatemalteca.* Guatemala: Editorial Universidad de Guatemala, 1981 (Vols. I y II).

Bernal de Zamayoa, Ligia. *Hugo Carrillo: un teatro para estudiantes* (tesis). Guatemala, Universidad del Valle de Guatemala, 1986.

Carrillo, Hugo. "Orígenes y desarrollo del teatro guatemalteco", en *Latin American Theatre Review.* 5.5 (Fall, 1971) p. 39.

Carrillo, Norma N. "Vigencia del teatro indígena", en *Escenario de dos mundos.* Vol. 3, Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988.

Cruz, Víctor Hugo. "En la rueda sin fin de los «katunes»". *Escenario de dos mundos.* Vol. 3, Madrid: CDT, 1988.

De León, Violeta. "La enseñanza teatral", en *Escenario de dos mundos.* Vol. 3, Madrid: CDT, 1988.

Fernández Molina, Manuel. "1944-1988: Un desarrollo lento, pero continuado", en *Escenario de dos mundos.* Vol. 3. Madrid: CDT, 1988.

García Mejía, René. *Raíces del teatro guatemalteco.* Guatemala: Tipografía Nacional, 1972.

Herrera, Silvia Ana. *El teatro en Guatemala en el siglo XX.* Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1980.

Hernández, Adolfo. "Política teatral, modelos de producción, infraestructura, festivales", en *Escenario de dos mundos.* Vol. 3, Madrid: CDT, 1988.

Morales, Walter. "El teatro de aficionados se mide cada año en la muestra", en *Escenario de dos mundos.* Vol. 3, Madrid: CDT, 1988.

Padilla, Norma. *Lo grotesco en el teatro de Hugo Carrillo.* Tesis en la Universidad de San Carlos, Guatemala, Facultad de Humanidades, 1983.

Panorama general del movimiento teatral guatemalteco. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1986.

Peña Mancilla, Roberto. "1900-1944: Primeras expresiones de un teatro nacional", en *Escenario de dos mundos.* Vol. 3, Madrid: CDT, 1988.

_____. *Les figures de la manipulation. Carlos Solórzano: Las manos de Dios.* París: Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, 1978.

Solórzano, Carlos. *Panorama del movimiento teatral guatemalteco.* Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes (Dirección General de Bellas Artes, Departamento de Teatro), 1986.

Tuchán, Luis. "Crisis y confusión de un teatro heroico", en *Escenario de dos mundos.* Vol. 3, Madrid: CDT, 1988.

Antologías

Grupo de Teatro de la Facultad de Ciencias Económicas. *Cinco años de dolores con Chabela.* Guatemala, 1978.

Honduras

Acosta, Oscar (1933). *Los pecadores, El farsante.* Honduras (setentas).

Agurcia, Mercedes (1903-1980). *Tirantes azules.* Tegucigalpa: La República, 1968.

_____. Otras: *Bajo el mismo alero, La espera, En el teatro como en la vida.*

Arita, Norma I. (con Isidro España). *Timoteo se educa.* Tegucigalpa, 1983.
Börh, Eduardo. *Los 10 estómagos de Moisés.* Tegucigalpa, 1967.
Dávila, César. *El estanco.* Tegucigalpa, 1976.
De Carvalho-Neto, Paulo. *La hora de asesinar a Sandino.* Honduras: Editorial Universitaria, 1978.
_____. *Diciembre victorioso.* Honduras: Editorial Universitaria 1978.
Díaz, Francisco. *Tragedia de Morazán.* Tegucigalpa: Aristo, 1976.
España, Isidro (1945). *Clementina Suárez vive.* Tegucigalpa, 1975.
_____. *410 años de Tegucigalpa.* Tegucigalpa, 1978.
_____. *Los hijos del maíz.* Tegucigalpa, 1979.
_____. *Esconde el té que tenemos visita.* Tegucigalpa, 1979.
_____. *Timoteo se educa* (con Norma Arita). Tegucigalpa, 1982.
_____. *Manicomio.* Tegucigalpa, 1983.
_____. *Bolívar, el Libertador.* Tegucigalpa, 1984.
_____. *Los compadres.* Tegucigalpa, 1984.
_____. *Más allá de la montaña.* Tegucigalpa, 1987.
_____. *La abuela Cardona.* Tegucigalpa, 1987.
Estrada, Tito. *Un día muy especial* (basada en *Un orgasmo adulto se escapó del zoológico*, de Dario Fo). Tegucigalpa, 1987.
_____. *Aguirre.* Tegucigalpa, 1989.
Figueroa, Mimí. *Carnaval del soborno.* Tegucigalpa, 1974.
_____. *Los cuatrocientos.* Tegucigalpa, 1976.
Grupo Rascaniguas. *La niña quiere ver televisión.* Tegucigalpa, 1985.
Grupo La Fragua. *Juegos del destino.* Progreso, 1977.
_____. *El Evangelio en vivo.* Progreso, 1987.
_____. Otras: *Misión a la isla Vacabaza, Ultimo fallo.*
Grupo Teatro Nacional de Honduras. *Aproximaciones al proceso de independencia y al pensamiento de José Cecilio del Valle.* Tegucigalpa, 1978.
Grupo Teatro Obrero Pueblo Unido. *La razón triunfará.* Tegucigalpa, 1977.
Grupo Teatro Restauración (Colón). *Louvabagú.* Colón, 1980.
Grupo Totoposte. *Resistolero.* Tegucigalpa, 1987.
Grupo Teatro Yamahalá (Santa Bárbara). *Bahareque.* Santa Bárbara, 1985.
_____. *Por si se mueve.* Santa Bárbara, 1986.
Jaén, Mario. "El tragador", en *Nuevas voces del teatro departamental.* Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1987.
Laínez, Daniel. *Pueblo catracho.* Tegucigalpa, 1972.
_____. *Timoteo se divierte.* Tegucigalpa, 1982.
Landaverde, Moisés. *Palabras prohibidas.* Tegucigalpa, 1979.
Mejía, Medardo (1907-1981). *Los diezmos de Olancho.* Tegucigalpa: Cultura, 1976.
_____. *Comizahuatl* (dramas y costumbres). Tegucigalpa, 1980.
Murillo Selva, Rafael. *El terremoto.* Guatemala, 1976.

_____ (con Teatro Nacional de Honduras) *Aproximaciones al proceso de la independencia y al pensamiento de José Cecilio del Valle.* Tegucigalpa, 1978.
_____ (con el Grupo de Garífunas) *Louvabagú.* Colón, 1980.
Morris, Andrés (1928-1987). *El guarizama.* Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 1969.
_____. *Oficio de hombres.* Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 1969.
_____. *La miel del abejorro.* Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 1969.
_____. *La ascensión del busito.* Tegucigalpa, 1969.
_____. *Los patrulleros* (creación colectiva), 1969.
_____. Otras: *Monólogos: La piedra pulida, El uso y abuso de los recursos naturales, La tortilla con frijoles.*
Pavón, Juana (con Alexis Ramírez). *Retrato.* Tegucigalpa, 1985.
Ramírez, Alexis (con Juana Pavón). *Retrato.* Tegucigalpa, 1985.
Reina Valenzuela, José. *Cañas, libertador de esclavos.* Tegucigalpa, 1966.
Reyes, Candelario (1958). *Busca mi nombre.* Tegucigalpa, 1982.
_____. *Hombre de tuza.* Tegucigalpa, 1984.
_____. *Bahareque.* Tegucigalpa, 1985.
_____. *Por si se mueve.* Tegucigalpa, 1986.
Salvador, Francisco (1934). *El sueño de Matías Carpio.* Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 1971.
_____. Otras: *Golpe de estado, Muera la inteligencia.*
Soto Rovelo, Roberto (1930). *El misionero.* Tegucigalpa, 1965-68.
_____. Otras: *El pequeño señor, La coz, El jardín de Italia.*
Shelton Güel, Jaspers. *Fantasías de mi tierra.* Olancho, 1983.

Crítica

España, Isidro. *Historia del teatro popular en Honduras* (?)
Estrada, Tito. "Señor director", en *Nuevas voces del teatro departamental:* Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, 1988.
González, José. *Diccionario de autores hondureños.* Tegucigalpa: Editores Unidos, 1987.
Salvador, Francisco. "Breve historia del teatro en Honduras", en *Teatro en Honduras,* Alma Caballero y Francisco Salvador, eds. Tegucigalpa: Lito Offset/SECTIN, 1977.
_____. *Estudios sobre el teatro en Honduras* (?)

Antologías

Caballero, Alma y Francisco Salvador, eds. *Teatro en Honduras*: Tegucigalpa: Lito Offset/SECTIN, 1977 (2 vols.).

México

Agustín, José. *Abolición de la propiedad.* México: Joaquín Mortiz, 1969.

_____. "Los atardeceres privilegiados de la Prepa Seis", en *Teatro joven de México.* Emilio Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.

_____. *Círculo vicioso.* México: Joaquín Mortiz, 1985.

Amezcua del Río, Rodolfo. *Olas*, en *Tramoya* (enero-mayo de 1987), p. 14.

Argudín, Antonio (1953). *La manzana*, en *Revista de Bellas Artes*, No. 26 (1976).

_____. *Las peripecias de un costal o La corona de hierro*, en *Teatro joven de México*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.

_____. *El más hermoso galán*, en *Tramoya* (octubre-diciembre) 1985, p. 76.

_____. Otras: *Sueldo según capacidades.*

Argüelles, Hugo. *La ronda de la hechizada.* México, 1967.

_____. *Concierto para guillotina. . . y 40 cabezas.* México, 1967.

_____. *La galería del silencio.* México, 1969.

_____. *Los prodigiosos.* México, 1972.

_____. *El cocodrilo solitario del panteón rococó.* México, 1982.

_____. *Los caracoles amorosos.* México, 1987.

_____. Otras: *El ritual de la Salamandra. La boda negra de las alacranas.*

Arreola, Juan José (1918). *Tercera llamada ¡Tercera! o empezamos sin usted*, en *Teatro del absurdo hispanoamericano*, L. Howard Quackenbush, ed. México: Patria, 1987.

Arriola Haro, Ignacio. *Seis piezas teatrales.* Guadalajara, México: Departamento de Bellas Artes, 1974. Incluye: *Diálogo de personajes, Pandora y el ruiseñor, El limbo, El retablo, Onich Norbak.*

Azar, Héctor (1932). *Higiene de los placeres y los dolores.* México: Imprenta Madero, 1968.

_____. *El premio de excelencia.* México, 1969.

_____. *Inmaculada.* México: Aguilar, 1972.

_____. *Olímpica.* México: AMO, 1972.

_____. *Los juegos de azar.* México: Sepsetentas, 1973. Incluye: *La copa de plata, La cabeza de Apolo, La seda mágica, Doña Belarda de Francia, Las vacas flacas, La cantata de los emigrantes.*

_____. *Teatro breve.* México: JUS, 1975. Incluye: *La apassisonata, El alfarero, El milagro y su retablo* y *El corrido de Damián.*

_____. *Los muros vacíos.* México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
_____. *Entretelones de México.* México, 1988.
_____. Otras: *Juegos de escarnio, Las alas sin sombra.*
Azcárate, Leonor (1955). *Regina 52.* México, 1985.
_____. *Obras en un acto.* México: Sep/CREA, 1986. Incluye: *El sueño de los peces, Un día de dos, Fauna rock.*
_____. *Margarita resucitó.* México, 1987.
_____. *Tierra caliente*, en *Repertorio.* Nos. 4 y 5 (febrero-mayo de 1988) p. 108.
Ballesté, Enrique. *Vida y obra de Dalomismo.* México: Aguilar, 1969.
_____. *Las Flores Guerra.* México, 1985.
Basurto, Luis G. *Con la frente en el polvo.* México, 1967.
_____. *Asesinato de una conciencia.* México, 1969.
_____. *La vida difícil de una mujer fácil.* México, 1970.
_____. *La locura de los ángeles.* México, 1972.
Berman, Sabina (1953). *Mariposa.* México, 1974.
_____. *8/4 = 2 humores.* México, 1976.
_____. *Yo iba por la calle cuando.* México, 1977.
_____. *Esta no es una obra de teatro.* México, 1979.
_____. *Teatro.* México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. Incluye: *Yankee* (Bill), *Rompecabezas, Herejía.*
_____. *El teatro de Sabina Berman.* México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. Incluye: *El suplicio del placer, Un actor se prepara, Herejía.*
_____. *Aguila o sol.* México, 1985.
_____. *El polvo del tiempo*, en *Tramoya* (enero-marzo de 1987) p. 98.
_____. *Muerte súbita.* México: Katún, 1989.
_____. *La grieta.* México, 1992.
_____. *Pancho Villa y una mujer desnuda.* México, 1992.
_____. Otras: *La víspera del alba, El árbol de humo.*
Berthier, Héctor (1952). *El Corsario Negro*, en *Teatro joven de México.* E. Carballido, ed: Editores Mexicanos Unidos, 1979.
_____. *Romeo y Julieta, acto II, escena 3*, en *El cuento*, 1976.
Bohorquez García, Abigael (1937). *Angeles son que ya viene el alba, Caín en el espejo, Coyote de ayuno, El aguijón de la abeja* (Los kebber).
Boullosa, Carmen (1954). *Aura y las once mil vírgenes, Cocinar hombres, X E Bululú, Propusieron a María.*
Campesino, Pilar. *Los objetos malos.* México, 1967.
_____. *Octubre terminó hace mucho tiempo.* México, 1971.
_____. *Verano negro*, en *Teatro joven de México*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.
_____. *Superocho*, en *Tramoya* (julio-septiembre de 1980), p. 71.
Cantón, Wilberto (1923). *Entre hombres como entre las naciones.* Mexico, 1972.

_____. *Retrato de mi padre*. México: Editorial Popular de los Trabajadores, 1978.

Carballido, Emilio (1925). *Antes cruzaban los ríos*, en *Revista de Bellas Artes*, No. 14, (marzo-abril de 1967) p. 4.

_____. *El auto de la triple porfía*. México, 1969.

_____. *Un vals sin fin por el planeta*. México, 1970.

_____. *Paso de madrugada*. México, 1970

_____. *La fonda de las siete cabrillas*. México, 1970.

_____. *El almanaque de Juárez*. Monterrey, México: Sierra Madre, 1972.

_____. *Theseus*, en "The Golden Thread and other Players", en *Latin American Theatre Review*, 6.2 (Spring, 1973).

_____. *D. F. 13 obras en un acto*. México, 1973.

_____. *José Guadalupe (Las glorias de Posada)*. México, 1976.

_____. *Tiempo de ladrones: La historia de Chucho el Roto*. México: Grijalbo, 1983.

_____. *Silencio pollos pelones, ya les vamos a echar su maíz*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. Incluye: *Un pequeño día de ira* y *Acapulco los lunes*.

_____. *Fotografía en la playa*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. Incluye: *Yo también hablo de la rosa* y *Te juro Juana que tengo ganas*.

_____. *Orinoco, Las cartas de Mozart* y *La felicidad*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

_____. *Apolonio y Bocodonio, Nahui-Ollin* y *Nora*, en *Teatro para obreros*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

_____. *26 obras en un acto*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. Incluye: *Misa primera, Selaginela, El final de un idilio, El censo, El espejo* (I y II), *Escribir, por ejemplo, Dificultades, Tangencias, Una mujer de malas, Soñar, La medalla, Las noticias del día, La perfecta casada, La miseria, Paso de madrugada, La pesadilla, Antes cruzaban los ríos, El solitario en octubre, Una rosa con otro nombre, Cuento de Navidad, Parásitos, Unete, Pueblo!, Por si alguna vez soñamos, Pastores de la ciudad*.

_____. *Ceremonia en el templo del tigre* y *La rosa de dos aromas*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1986.

Carballido, Reynaldo (1952). *La señora de gris*. México, 1972.

_____. *Acto social*. México, 1975.

_____. *El periódico*. México, 1975.

_____. *Los mandamientos de la ley del hombre*, en *Tramoya*, No. 9 (1977).

_____. *La corriente*, en *Teatro joven de México*, E. Carballido ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

_____. *Sombras ajenas*, en *Más teatro joven de México*, E. Carballido ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1987.

Casanova Ascorve, Pedro (1952). *Papalotl Corner, Esquina mariposa*, en *Escándalo en el paraíso,* E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1984.

Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín.* México: Secretaría de Educación Pública, 1973.

_____. *El eterno femenino.* México. Fondo de Cultura Económica, 1975.

Castro Campillo, Claudio P. (1954). "Cinco después de las siete", en *Punto de Partida*, No. 72 (1981), p. 43.

_____. *El cuervo y el zopilote*, en *Punto de Partida,* No. 72 (1981) p. 43.

_____. Otras: *Antigua herida, Día de graduación.*

Cisneros, Enrique. *La chumina*, en *Serie obras de teatro.* México: CLETA, S/f.

_____. *Buscando al pueblo.* México: CLETA, S/f.

_____. *El campeón.* México: CLETA, S/f.

_____. *Los revolucionarios.* México: CLETA, S/f.

_____. *La fábrica de los billetes.* México: CLETA, S/f.

_____. Otras: *El primero de mayo en el cielo.*

Córdoba, Remigio. *El brujo.* México, 1971.

Cruz Castro, Eugenio (1949). *Taller de Ciencias Sociales,* en *Teatro joven de México,* E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.

_____. Otras: . . . *Y en la fábrica nació.*

Custodio, Alvaro. *El patio de Monipodio.* México: Teatro Clásico de México, 1973.

Chabaud, Jaime. *El cordoncillo gesticulatorio.* México, 1987.

_____. *Tempranito y en ayunas.* México, 1988.

Dallal, Alberto. *Siete piezas para la escena.* México, Finisterre, 1970. Incluye: *Narciso en la muerte, Gertrudis o la monja primitiva, Martino y Desiderio, El testigo.*

Del Castillo, Dante (1946). *El gerente*, en *Teatro joven de México*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.

_____. *Las muñecas.* México, 1973.

_____. *El desempleo*, en *Aleluyas para los desempleos.* México: IDN, 1970.

_____. *Riesgo, vidrio.* Mexico: IDN, 1970.

_____. *La caja misteriosa*, en *Tramoya*, No. 5 (1976).

Del Río, Marcela. *Pulpos.* México: Aguilar, 1970.

_____. *Opus nueve.* Teatro. México: UNAM, 1978.

_____. *Camino al concierto.* México, 1984.

De Tavira, Luis. *Novedad de la patria.* México (ochentas).

Espinosa, Tomás (1947-1992). *Exemplos* (colección de obras cortas). México, 1979.

_____. *La televisión enterrada.* México, 1980.

_____. *Santísima la nauyaca*, en *Tramoya*, No. 20 (julio-septiembre de 1980).

_____. *Las nictálopes.* México, 1982.

_____. *Hacer la calle*, en *Nueve obras jóvenes*, E. Carballido, ed. Mexico: Editores Mexicanos Unidos, 1987.
_____. Otras: *El escritor más popular del mundo, El teléfono, La rata.*
Ferrer, Antonio. *Juan Derecho. El derecho de crecer.* México, 1967.
_____. *Falta un metro para la olimpiada.* México, 1967.
Fernández, Adela. *Sin sol. . . ¿hacia dónde miran los girasoles?* México, 1972.
Fuentes, Carlos (1929). *El tuerto es rey.* México: Editorial Joaquín Mortiz, 1970.
_____. *Todos los gatos son pardos.* Barcelona: Seix Barral, 1971.
_____. *Orquídeas a la luz de la luna.* 1971.
Fuentes Mares, José. *Teatro.* México: JUS, 1969. Incluye: *La emperatriz, La joven Antígona se va de guerra, Su Alteza Serenísima, La amada patidifusa.*
Galván, Felipe (1949). *Historia de Miguel*, en *Tramoya*, No. 20 (julio-septiembre de 1980) p. 108.
_____. *Golpe de teléfono*, en *Diorama de la Cultura* del "Excélsior", 1979.
Galván, José (1935). *Clase a medias*, en *Conjunto*, No. 65 (julio-septiembre de 1985) p. 59.
Garro, Elena. *El árbol.* México: Peregrina, 1967.
_____. *Benito Fernández*, en *Casa del tiempo*, No. 61 (febrero de 1981) p. 5.
_____. *El Encanto Tendejón Mixto*, en *Teatro para adolescentes*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
_____. *Ventura Allende*, en *Teatro obrero*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
Gazzo, Miguel. *Un sombrero lleno de lluvia.* México, 1972.
González, Flavio (1967). *Un estudio en turquesa.* México, 1982.
_____. *Una historia de vampiros.* México, 1982.
_____. *Burocracia.* México, 1983.
_____. *Así como la ves*, en *Teatro para adolescentes.* México: Editores Mexicanos Unidos, 1984.
_____. *Cómo escribir adolescencia*, en *Escándalo en el paraíso y otras obras ganadoras*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1984.
González Caballero, Antonio (1931). *El medio pelo.* Xalapa, México: Ficción Universidad Veracruzana, 1966. Incluye: *Una pura y dos con sal, Señoritas a disgusto.*
_____. *Tres en Josafat.* México, 1967.
_____. *Los jóvenes asoleados.* México, 1967.
_____. *Al estupendo hombre.* México, 1980.
_____. *Nilo mi hijo.* México: Obra Citada, 1988.
González Garza, Rubén. *Residencial "Los Pinos"*, en *Tramoya* (enero-marzo de 1987) p. 25.
González Gómez, Miguel. *Máscaras.* Guadalajara, México: Ediciones del CCUI, 1973.

_____. *Las manos.* Guadalajara, México: Ediciones del CCUI, 1973.
González Dávila, Jesús (1942). *El camino.* México, 1969.
_____. *Los gatos,* en *Teatro joven.* México: Novaro, 1973.
_____. *Polo pelota amarilla.* México, 1978.
_____. *La fábrica de los juguetes,* en *Teatro joven de México,* E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.
_____. *Los niños prohibidos,* en *La Cabra* (UNAM) 1981.
_____. *Noche de bandidos,* en *Repertorio,* 1982.
_____. *Un delicioso jardín.* México, 1983.
_____. *El padrino de mentiras.* México, 1984.
_____. *Teatro.* Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla, 1984. Incluye: *Pastel de zarzamoras, El jardín de las delicias* y *Muchacha del alma.*
_____. *De la calle.* México, 1984.
_____. *Amsterdam Bulevar.* México, 1986.
_____. *Crónica de un desayuno.* México, 1986.
Grupo La Rueca. *El encuentro.* México, 1980.
_____. *Tiempo de pan y vino* (junto al Grupo Itaca). México, 1983.
_____. *Cuarta luna.* México, 1986.
_____. *El silencio de las sirenas.* México, 1988.
Grupo Participativo. *Zapata.* México (ochentas).
_____. *El laberinto de la soledad* (adaptación de la obra de Octavio Paz). México (ochentas).
Grupo Teatral Itaca (creación colectiva). *Tiempo de pan y vino.* México, 1980.
_____. *La noche del año mil.* México, 1985.
_____. *Palabras en un idioma extraño.* México (ochentas).
Grupo Zero. *El pelado y el policía,* en *La Tía Cleta,* No. 2 (noviembre de 1988) p. 35.
Grupo Zumbón. *Gringo el dragón,* en *La Tía Cleta,* No. 1 (mayo de 1988) p. 17.
Guevara, Adán. *Me enseñaste a querer.* México, 1989.
Gurrola, Juan José. *Tema y variación.* México, 1969.
_____. *Nietzche, kitchen.* México, 1970.
_____. *Los buenos estragos.* México, 1970.
_____. *Preludio.* México, 1977.
_____. *Ajax en Mixcoac.* México, 1985.
_____. *La obra de teatro más breve del mundo,* en *Boletín del CITRU,* No. 5 (enero-marzo de 1986) p. 19.
Harmony, Olga. *La ley de Creon.* México, 1984.
Hernández, Luisa Josefina (1928). *Historia de un anillo.* México, 1967.
_____. *Popol Vuh.* México, 1967.
_____. *Quetzalcóatl.* México, 1967.
_____. *Los trovadores.* México, 1968.
_____. *La apostasía.* México, 1972.

_____. *Pavana de Aranzazu*, en *Tramoya*, No. 1 (octubre-diciembre de 1975).
_____. *La calle de la gran ocasión*, en *Tramoya*, Nos. 21 y 22 (septiembre-diciembre de 1981) p. 73.
_____. *Las ruinas*, en *Teatro para adolescentes*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
_____. *Jerusalén y Damasco*, en *Tramoya* (enero-marzo de 1987) p. 2.
Hiriart, Hugo. *Minotastás y su familia*. México, 1981.
_____. *El tablero de las pasiones de juguete*. México, 1983.
_____. *Ambos*. México, 1985.
_____. *Simulacros*, en *Teatro*. México: Joan Boldo i Clement, 1987.
_____. *Camille*. México, 1987.
_____. *La ginecomaquia o La lucha de mujeres*. México: Joan Boldo i Clement, editores, 1987.
_____. *Las palabras de la tribu*. México, 1989.
_____. *Náufrago*. México, 1989.
Ibargüengoitia, Jorge (1928). *El atentado*. México: Joaquín Mortiz, 1985.
_____. Otras: *Los buenos manejos, Clotilde en casa, Dos crímenes* y *La lucha con el ángel*.
Inclán, Federico S. (1910-1981). *Detrás de esa puerta*. México, 1972.
_____. *Frida Kahlo*. México, Aguilar, 1980.
_____. *Don Quijote murió del corazón*. México, 1984.
Jiménez, Mauricio. *Lo que cala son los filos*. México, 1988.
Jodorowsky, Alejandro (1930). *Drama popular*. México, 1969.
_____. *El juego que todos jugamos*. México, 1972.
_____. *Zaratustra*. México, 1972.
_____. *El túnel que se come por la boca*. México, 1972.
_____. Otras: *La ópera del orden*.
Leñero, Estela. *Casa llena*. México, 1982.
_____. *Tres caras*. México, 1986.
_____. *La máquina de coser*. México, 1987.
_____. *Tiempo muerto*. México, 1988.
_____. *Todos los días*. México, 1988.
Leñero, Vicente (1939). *Pueblo rechazado*. México: Aguilar, 1969.
_____. *Los albañiles*. México: Joaquín Mortiz, 1970.
_____. *Compañero*. México: Aguilar, 1970.
_____. *La carpa*, en *Teatro mexicano*. México: Aguilar, 1971.
_____. *Los hijos de Sánchez*. México, 1972.
_____. *El juicio*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
_____. *La mudanza*. México: Joaquín Mortiz, 1980.
_____. *Martirio de Morelos*. México: Seix Barral, 1981.
_____. *Pelearán diez rounds*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
_____. *Teatro documental*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

_____. *Alicia tal vez.* México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
_____. *La visita del ángel.* México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
Licona, Alejandro (1953). *Huélum o cómo pasar las matemáticas sin problemas*, en *Teatro joven de México*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.
_____. *Máquina*, en *Tramoya* (abril-junio de 1980) p. 4.
_____. *Cuentas por cobrar*, en *Más teatro joven*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1982.
_____. *Agarró a hachazos a la casquivana*, en *Tramoya* (enero-marzo de 1987) p. 79.
_____. *Raptóla, violóla y matóla.* México: Instituto Politécnico Nacional, 1987. Incluye: *Esos fuimos tú y yo, La fundación de Tenochtitlan, Esta es su casa, El dia de mañana.*
_____. *Teatro para jóvenes.* Incluye: *La amenaza roja, La raya, Las tres heridas, Si yo tuviera un corazón, Usted abusó, Para decir adiós, Huélum.*
Liera, Oscar (1946). *Las Ubarry*, en *Teatro joven de México*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.
_____. *Al pie de la letra* (etcétera), en *Repertorio*, No. 7 (octubre- noviembre de 1982).
_____. *La piña y la manzana.* México: UNAM, 1982.
_____. *Cúcara y mácara*, en *La piña y la manzana.* México: UNAM, 1983.
_____. *El jinete de la divina providencia.* México, 1984.
_____. *Repaso de indulgencias.* México, 1984.
_____. *Las dulces compañías.* Sinaloa, México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1987. Incluye: *Al pie de la letra, Bajo el silencio, Un misterioso pacto, Los negros pajaros del adiós.*
_____. Otras: *Fábulas perversas, El camino rojo a Sabaiba, El gordo, La fuerza del hombre.*
López, Willebaldo (1944). *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*, en *Teatro joven de México*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.
_____. *Cosas de muchachos*, en *Más teatro joven*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1982.
_____. *Yo soy Juárez*, en *Teatro Mexicano 1972.* México: Aguilar, 1972.
_____. *Vine, vi y mejor me fui.* México: Obra Citada, 1988.
_____. *Pilo Tamirano Luca.* México: IMSS, 1975.
_____. *Malinche show.* México: Ediciones del Sindicato de Trabajadores de INFONAVIT, 1980.
López Arellano, José (1951). *El carro del vecino*, en *El Heraldo* (México) junio de 1970.
_____. *El estanque vacío*, en *La palabra y el hombre*, No. 3 (1973).
_____. *Diálogo submarino*, en *Tramoya*, 1979.

_____. *En el hueco de la mano*, en *Teatro joven de México*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.
Magaña, Sergio (1924). *Los argonautas*. México: Madero, 1967.
_____. *Ensayando a Moliere en 12 obras en un acto*, W. Cantón, ed. México: Ecuador 0 0'0", 1967.
_____. *Los motivos del lobo*. México, 1968.
_____. *El mundo que tú heredas*. México, 1970.
_____. *Santísima*. México, 1980.
_____. *Ana la americana*. México, 1984.
_____. *La última diana*. México, 1984.
Martínez, Velio. *Tres comedias*. México: Finisterre, 1970. Incluye: *Murallas de seda, Una mujer para cada acto, La buena semilla*.
Martínez Medrano, María Alicia (1937). *Tan cerca del amor y del teatro, El silencio de Dios, La guerra en serio, La muerte tiene vergüenza, ¿Quién soy yo?*
Mena, Tino. *La mordida*. México, 1967.
Mendoza, Héctor (1953). *Noche decisiva*. México, 1980.
_____. *Los asesinos ciegos*. México, 1969.
_____. *Toda una vida*. México, 1980.
Monsell, Antonio (1935). *Los cómplices*. México, 1973.
Muñoz, Rafael. *Traición en Querétaro*. México: Oasis, 1969.
Muñoz, Fernando (1951). *Mutación en un solsticio de verano*. Yucatán, México, 1972.
_____. *Fábrica de sueños*. México, 1978.
_____. *Estamos atrapados*. México, 1987.
Muñoz Cota, José. *Zapata*. México, 1969.
Muro, María. *Sofisticadas*. México, 1985.
_____. *Indalecio*. México, 1986.
_____. *¿Y qué con la historia?* México (ochentas).
Novo, Salvador (1904-1974). *Inticitezcatl o El espejo encantado*. México: Aguilar, 1972.
Núñez, Nicolás. *Vampiro Opus 1*. México, 1970.
Obregón, Amanda. *El cisne*. México, 1984.
Oceransky, Abraham (1943). *Conejo blanco*. México, 1972.
Olmos, Carlos (1947). *Los años luz*. México, 1970.
_____. *Juegos fatuos*. México: Aguilar, 1972.
_____. *Lenguas muertas*. México: Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, 1973.
_____. *Juegos fatuos*. Tríptico de juegos. México: INBA, 1975.
_____. *Las ruinas de Babilonia y El presente perfecto*. Chiapas: FONAPAS Chiapas, 1979.
_____. *Teatro*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983. Incluye: *Lenguas muertas, El presente perfecto, La rosa de oro* y *El brillo de la ausencia*.

_____. *El Dandy del Hotel Savoy*. México, 1985.
_____. *El eclipse*. México, 1989.
O'Neill, Carlota. *Circe y los cerdos*. México: B. Costa-AMIC Editor, 1974. Incluye: *Cómo fue España encarcelada* y *Cuarta dimensión*.
_____. *Cinco maneras de morir* (diálogos): B. Costa AMIC editor, 1982. Incluye: *Volver al origen, El café se ha enfriado, Dentro de una hora, Será mañana, Hombre. . . asesino del hombre, Yo. . . no soy yo.*
Pollares, Alfonso. *Enanos*. México, 1967.
Peregrina, Sergio (1950). *Volver a decir el mar*, en *Teatro joven de México*, E. Carballido, ed. Mexico: Editores Mexicanos Unidos, 1979.
_____. Otras: *Cocina vegetariana, El desempleo, La rueda de la fortuna, Visión (1), Visión (2)*.
Rascón Banda, Víctor Hugo. *Los ilegales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (Molinos de Viento), 1980.
_____. *Las armas blancas*, en *Repertorio*, 1.1 (1981). Incluye: *La navaja, La daga, El abrecartas, El machete*.
_____. *Voces en el umbral*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1982.
_____. *El baile de los montañeses*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1982.
_____. *Teatro del delito*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. Incluye: *Manos arriba, La fiera del ajusco, Máscara contra cabellera*.
_____. *Tina Modotti y otras obras de teatro*. México: SEP, 1986. Incluye: *Voces en el umbral, Playa azul*, y *Tina Modotti*.
_____. *Guerrero negro*. México: Obra Citada, 1988.
_____. Otras: *La maestra Teresa, Alucinada, Querido Diego, te abraza Quiela, Cierren las puertas*.
Revueltas, José. *El cuadrante de la soledad*. México: Novaro, 1971.
Reyes, Luis Eduardo. *¿De interés social?* México, 1988.
Reyes Palacios, Felipe (1945). *Diálogo entre el enterrador y un zapatero*, en *Teatro joven de México*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.
_____. *Los colmillos de la ballena*. México, 1977.
Roca Rey, Bernardo. *La muerte de Atahualpa*. México, 1983.
Rodríguez Solís, Eduardo (1938). *Black-jack*. México, 1968.
_____. *Agua y jabón para nuestras ventanas*. México, 1972.
_____. *El encuentro de los agentes secretos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1982.
Román Calvo, Norma (1924). *Este es el juego*. México, 1968.
_____. *¿Cómo te quedó el ojo Lucifer?* México, 1974.
_____. *Escándalo en el paraíso*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1984.
_____. *Triloria*, en *Teatro para adolescentes*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

_____. Otras: *Los mimos parlantes.*
Ruiz Mercado, José (1954). *Como cualquier historia de familia*, en *9 obras jóvenes*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
_____. Otras: *El cumpleaños, En este mismo lugar nos encontramos solos, Phshlmanía.*
Ruvalcaba, Eusebio (1951). *La visita*, en *Más teatro joven*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
Sabido, Miguel (1938). *Llegamos desde lejos.* México, 1970.
Salcedo, Hugo (1964). *En la oscuridad del laberinto.* México, 1982.
_____. *Rosario*, en *El Jaliscience* (Guadalajara, México), septiembre de 1985.
_____. *Quetzalcóatl o La búsqueda de la sabiduría*, en *El Diario* (Guadalajara) noviembre de 1985.
_____. *La llorona*, en *El Diario*, marzo de 1986.
_____. *Misericordia*, en *Expresión Escénica Jaliscience*, ed. del Departamento de Bellas Artes de Jalisco, febrero de 1986.
_____. *San Juan de Dios*, en *Expresión Escénica Jaliscience II*, diciembre de 1987.
_____. *El viaje de los cantores*, en *Primer Acto*, No. 235, 2da. época. (1990).
Salinas, Pablo (1926). *Sonata en miau menor para gato indiferente.* México, 1968.
_____. *Maxtla.* México: Aguilar, 1968.
_____. *Los hombrecillos de gris.* México, 1969.
_____. *La ira de Dios.* México, 1970.
_____. *Tizoc Emperador.* México, 1971.
Santander, Felipe. *El extensionista*, en *Conjunto*, No. 41 (julio-septiembre de 1979).
_____. *El teatro campesino de Felipe Santander.* México: CREA, 1985. Incluye: *El extensionista, A propósito de Ramona, El corrido de los dos hermanos* y *El milagro.*
_____. Otras: *La casa del farol rojo, Las Nachas a las nueve, Penteo, Una noche toda la noche, Las fascinadoras 66.*
Sánchez Mayans, Fernando (1925). *El pequeño juicio.* México, 1968.
_____. *Extraño laberinto.* México, 1971.
_____. *La violenta visita.* México, 1974.
_____. Otras: *Cuarteto deshonesto.*
Schmidhuber, Guillermo. *La mano del hombre.* México, 1977.
_____. *Nuestro Señor Quetzalcóatl.* México: Sierra Madre, 1979.
_____. *Juegos centrífugos*, en *Repertorio*, No. 2 (1982).
_____. *Todos somos el rey Lear.* México: CERDA, 1982.
_____. *Los héroes inútiles.* México: CERDA, 1982.
_____. *El robo del penacho de Moctezuma*, en *Repertorio*, No. 4 (1981).
_____. *Lacandonia.* México: CERDA, 1982.
_____. *Felicidad instantánea - Instant Happiness.* México: CERDA, 1983.

_____. *La catedral humana.* México: Sierra Madre, 1984.
_____. *Fuegos truncos.* México: Oasis, 1985.
_____. *La ventana.* México: Oasis, 1985.
_____. *Los herederos de Segismundo.* México: Oasis, 1985.
_____. *María Terrones.* México: Oasis, 1985.
_____. *El día que Monalisa dejó de sonreír.* México: Oasis, 1987.
_____. *Por las tierras de Colón.* Barcelona: Salvat, 1988.
Solana, Rafael (1915-1992). *Tres desenlaces.* México, 1967.
_____. *Los lunes salchichas.* México: Teatro Mexicano, 1967.
_____. *El día del juicio.* México: Aguilar, 1968.
_____. *A su imagen y semejanza.* México, 1969.
Servín, Luz María. *El paraje de la luna rota.* México, 1973.
Solórzano, Carlos (1922). *Teatro del volador.* México: Joaquín Mortiz, 1972. Incluye: *El zapato, Cruce de vías, El sueño del ángel, Mea culpa, El crucificado, Los fantoches.*
Steiner, Federico (1928). *Las voces.* México, 1967.
_____. *Los Angeles, U.S.A.* México, 1971.
_____. *Despierta muchacha.* México, 1971.
_____. *Chahgun, la paloma encantada.* México: IMSS, 1975.
Téllez, Leticia (1952). *La tercera ley de Newton*, en *Teatro joven de México,* E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.
Tenorio, Miguel Angel (1954). *La botana*, en *Juegos de Palabras,* (Revista del IPN) No. (1971).
_____. *Fe,* en *Abuelo de Pájaro* (revista editada por el IPN) 1973.
_____. *Cambio de valencia o El espíritu de la lucha*, en *Teatro de México,* E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.
_____. *De naufragios y otras miserias.* México, 1979.
_____. *Sin respuesta.* México, 1981.
_____. *En español se dice abismo,* en *9 obras jóvenes,* E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1978.
_____. *Dormía soñándose bella porque era de la clase media.* México: Obra Citada, 1988.
_____. *Las sirvientas y las tentaciones.* México: Obra Citada, 1988.
_____. Otras: *Adiós Malena, El cielo nuestro que va a caer, Decisión natural.*
Tovar, Juan (1941). *La madrugada.* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1981.
_____. *El destierro.* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1981.
_____. *Las adoraciones.* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1981.
_____. *Manuscrito encontrado en Zaragoza.* México: Joan Boldo i Clement, editores (Fundación Enrique Gutman) 1986.
_____. *El monje.* México: Joan Boldo i Clement, editores (Fundación Enrique Gutman) 1986.

_____. Otras: *Malheim.*
Urueta, Margarita (1913). *La muerte de un soltero.* México, 1967.
_____. *Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz.* México: Aguilar, 1969.
Usigli, Rodolfo (1905-1979). *Carta de amor*, en *Revista de la Universidad de México*, XXII (junio de 1968) p. 9.
_____. *Cuadernos americanos.* México: Colección de Teatro Hispanoamericano, 1969.
_____. *El gran circo del mundo.* México: Colección de Teatro Hispanoamericano, 1971.
_____. *¡Buenos días, señor Presidente!* México, 1972.
Urtusástegui, Tomás (1933). *El atascadero*, en *El Gallo Ilustrado*, supl. de "El Día", 15 de septiembre de 1984, p. 5.
_____. *La visita*, en *El Gallo Ilustrado*, 12 de septiembre de 1984, p. 11.
_____. *La hoguera*, en *El Gallo Ilustrado*, 30 de septiembre de 1984, p. 13.
_____. *En esta esquina, de peso completo, mi madre*, en *El Gallo Ilustrado*,7 de octubre de 1984, p. 16.
_____. *¿Sabes?. . . ¡voy a tener un hijo!*, en *El Gallo Ilustrado*, 15 de septiembre de 1984, p. 5.
_____. *Profanación*, en *Escándalo en el paraíso y 4 obras ganadoras.* Primer Concurso de Teatro Salvador Novo. México: Editores Mexicanos Unidos, 1984.
_____. *¿Huele a gas?* Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987. Incluye: *Agua clara* y *El poder de los hombres.*
_____. *Cupo limitado*, en *Repertorio*, Núm. 6 (septiembre de 1988), p. 71
_____. *El árbol del tiempo.* México, 1981.
_____. *Cuatro cirios sobre mi cadáver.* México, 1981.
_____. *No fornicarás.* México, 1983.
_____. *Apendicitis.* México, 1982.
_____. *La cosecha.* México, 1983.
_____. *Ponte en mi lugar.* México, 1983.
_____. *Ofrenda de muertos.* México, 1984.
_____. *Luz del día. México,* 1985.
_____. *Elogio de la locura.* México, 1986.
_____. *Vida, estamos en paz.* México, 1986.
_____. *Yo sólo sé que te vas, yo sólo sé que me quedo.* México, 1987.
_____. *Venado, sol, Coyote, luna.* México, 1987.
_____. *Y retiemble en su centro la tierra.* México, 1986.
_____. *Tiempo de heroísmo.* México, 1987.
_____. Otras: *La duda.*
Valdivia, Benjamín. *El alma de Joel Paredes*, en *Punto de Partida*, No. 72 (1981) p. 61.
Vallejo, Fernando. *El reino misterioso.* México: Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) 1975.

Vargas, Félix. *Las dos soledades*. México: Costa-Amic Editores, 1981.

Velázquez, Gerardo (1949). *Aunque vengas en figura distinta, Victoriano Huerta*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.

_____. *Rubor helado*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1987. Incluye: *Vía libre, El cuarto más tranquilo, Hasta hacernos polvo juntos, Sobre las lunas, Las viudas*.

_____. Otras: *Agua de limón*, en *El Gato Negro, Chana volante o La jaula de los canarios, Ahí vienen los aleluyas*.

Vilalta, Maruxa. *Esta noche juntos amándonos tanto*. México: Organismo de Promoción Internacional de Cultura, 1970.

_____. *El otro día, la muerte*. México: Joaquín Mortiz, 1974.

_____. *Una mujer, dos hombres y un balazo*. México, 1981.

_____. *Teatro*. México: FCE, 1981.

_____. *Nada como el piso 16*. México: Joaquín Mortiz, 1984.

_____. *Dos obras de teatro*. México: UNAM, 1984. Incluye: *Historia de él, Esta noche juntos amándonos tanto*.

_____. *Dos obras de teatro*. México: UNAM, 1984. Incluye: *Una mujer, dos hombres y un balazo, Pequeña historia de horror* (y amor desenfrenado).

_____. *5 obras de teatro*. México: Secretaría de Educación, 1970.

_____. *Teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. Incluye: *Los desorientados, Un país feliz, Soliloquio del tiempo, Un día loco, La última letra, El 9, Cuestión de narices, Esta noche juntos amándonos tanto*.

Villegas, Oscar (1943). *El renacimiento*, en *La Palabra y el Hombre*, 1967 o *Teatro joven de México*, E. Carballido, ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.

_____. *El señor y la señora*. México: INSUVE, 1969.

_____. *Marlon Brando es otro*. México: INSUVE, 1969.

_____. *Atlántida*, en *Tramoya*, No. 2 (1976).

_____. *La Pira*, en *Tramoya*, No. 9 (1977).

_____. *Teatro*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. Incluye: *La paz de la buena gente, Santa Catarina, Mucho gusto en conocerlo, Atlántida*.

Críticas

Anuario de teatro en México. México: UNAM, 1983.

Argudín, Yolanda. *Historia del teatro en México*. México: Panorama Editorial, 1985.

Beverido Duhalt, Francisco. "El teatro universitario en México", en *Latin American Theatre Review*, 18.2 (Spring, 1985) p. 39.

Burgess, Ronald. "El nuevo teatro mexicano y la generación perdida". *Latin American Theatre Review*, 18.2 (Spring 1981) p. 93.

Ceballos, Edgar (con Sergio Jiménez). *Teoría y praxis del teatro en México.* México: Grupo Editorial Gaceta (Colección Escenología) 1982.

Frischmam, Donald. "El nuevo teatro popular en México: posturas, ideologías y estéticas", en *Latin American Theatre Review.* (Spring, 1985) p. 29.

Golding Coooper, Alice. *Teatro mexicano contemporáneo.* México, 1962.

Ita, Fernando. *La danza de la pirámide*, en *Semanal,* 19 de febrero de 1988, p. 13.

Latin American Theatre Review. 18.2 (Spring, 1985). (Número dedicado al teatro mexicano)

Leñero, Vicente. *Vivir del teatro.* México: Contrapuntos, 1982.

Magaña Esquivel, Antonio. *Teatro mexicano*, 1969: México: Aguilar, 1971.

_____. *Teatro mexicano, 1970.* México: Aguilar, 1973.

_____. *Teatro mexicano, 1971.* México: Aguilar, 1974.

_____. *Teatro mexicano del siglo XX.* México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

Mendoza López, Margarita, Daniel Salazar y Tomás Espinosa. *Teatro mexicano del siglo 1900-1986* (5 tomos). México: Instituto Mexicano del Seguro Social, 1987.

Marc, Javiere y Fernando Palavacini. *El teatro en México*, (octubre 1976-septiembre de 1977). Vol. I. México: Proteo, 1978.

Millán, María del Carmen. "Prólogo" a *Los juegos de Azar*, de Héctor Azar. México: SepSetentas, 1973, p. 5.

Nigro, Kirsten. "Entrevista con Vicente Leñero", en *Latin American Theatre Review*, 18.2 (Spring, 1987).

_____. "Rhetoric and History in Three Mexican Plays", en *Latin American Theatre Review*, 21.1 (Fall, 1987).

Núñez, Nicolás. *Teatro antropocósmico.* México: Secretaría de Educación Pública, 1987.

Piazza, Luis G. *¿Qué pasa con el teatro en México?* México: Novaro, 1967.

Reyes de la Maza, Luis. *Cien años de teatro en Mexico.* México: SepSetentas, 1972.

Rivas, Esteban. *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano.* México: Andrea, 1970.

Schmidhuber, Guillermo. "«Los viejos» y la dramaturgia mexicana", en *Les Cahiers du CRIAR.* Publications de l'Université de Rouen. No. 7, p. 127.

Solórzano, Carlos. *Testimonios teatrales de México.* México: UNAM, 1973.

_____. *Teatro de la nación.* Memoria 1977-1981. Introducción de Carlos Solórzano. México: IMSS, 1982.

Woodyard, George. "El teatro de Oscar Villegas: experimentación con la forma", en *Texto crítico*, No. 10 (Universidad Veracruzana), 1978.

_____. "El teatro mexicano del siglo XX: desarrollo y periodización". Ponencia presentada en el Simposio de Teatro Español y Mexicano. San Diego State University, 1984.

Antologías

Cantón, Wilberto. *Doce obras en un acto.* México: Ecuador 0 0'0", 1967.

Carballido, Emilio. *Teatro joven de México.* México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.

_____. *Más teatro joven.* México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

_____. *Teatro para adolescentes.* México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

_____. *9 obras jóvenes.* México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

_____. *Doce autores jóvenes.* México, 1985.

Doce a las doce. México: Obra Citada (Colección Grupo los Doce) 1989.

El Teatro Trashumante. *Las obras.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960.

Escándalo en el paraíso y 4 obras ganadoras Primer Concurso de Teatro Salvador Novo. México: Editores Mexicanos Unidos, 1984. Incluye: *Papalotl Corner/Esquina mariposa,* Pedro Casanova; *Profanación,* Tomás Urtusástegui; *Cómo escribir una adolescencia,* Flavio González Mello; *La amenaza roja,* Alejandro Licona; *Escándalo en el paraíso,* Norma Román Calvo.

Gaucher-Shultz, Jeanine y Alfredo O. Morales. *Tres dramas mexicanos en un solo acto.* New York: The Odyssey Press, 1971.

Magaña Esquivel, Antonio. *Teatro mexicano del siglo XX.* México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

_____. *Teatro mexicano, 1969.* México: Aguilar, 1971.

_____. *Teatro mexicano, 1970.* México: Aguilar, 1973.

_____. *Teatro mexicano, 1971.* México: Aguilar, 1974.

México, sus raíces y su folklore (Premios del 20 Concurso Nacional de Obras de Teatro Hombres de México y del Mundo). México: IMSS, 1975. Incluye: *Pilo Tamirano Luca, Willebaldo López; El reino misterioso, Fernando Vallejo y Chahgun, la paloma encantada, Federico Steiner.*

M. M. un mito y 4 obras ganadoras, 1er. Concurso de Teatro Salvador Novo. México: Editores Mexicanos Unidos, 1984. Incluye: *El campeón,* Enrique Cisneros; *Canción del Año Viejo,* Manuel Herrera; *¿Huele a gas?,* Tomás Urtusástegui; *Clase a medias,* Jorge Galván; *M. M., un mito,* Alberto Arteaga.

Tres piezas del teatro joven jaliscience. Jalisco, México: Departamento de Bellas Artes, 1975. Incluye: *La carretera de tokaido,* Dolly S. Velasco; *Maldita inquisición,* Conrado Villoa Cárdenas; *Pshlmanía,* José Ruiz Mercado.

Nicaragua

...beredi, Jaime. *Siete obras experimentales de teatro*. Managua, 1984. Incluye: *La vecina, El noviazgo, El premio, La visita* y *El cielo.*

Bolt, Alan. *Banana Republic*. Managua, 1981.

_____. *Farsas campesinas*. Managua, 1986.

Carvalho-Neto, Paulo. *La hora de asesinar a Sandino*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1978.

_____. *Diciembre victorioso*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1978.

Egea, Julián (adaptación de Carlos López). *Caso 315*. Managua, 1989.

Grupo FANICA (creación colectiva). *Testimonios de Guatemala*. Managua, 1983.

Grupo Frente Sur. *Historia de una decisión*. Managua, 1983.

Grupo Leonel Rugama, *¡Qué cuarenta días y qué cuarenta noches!* Managua, 1987.

_____. *Tiempos*. Managua (ochentas).

Grupo Nixtayolero. *Canto de vida, de guerra y de alegrías*. Managua, 1981.

_____. *La danza de los zopilotes*. Managua, 1981.

_____. *¡Ojo al Cristo*! Managua, 1983.

_____. Otras: *Los cuentos de Ornelio Jorge Cardoso, El cangrejo volador*.

Grupo Rigoberto López Pérez (creación colectiva). *El ayer y el hoy*. Managua (ochentas).

Grupo Robacasas (creación colectiva). *Defensa y producción*. Managua (ochentas).

Grupo Sol de Libertad (creación colectiva). *Halcones fueron. . . halcones son. . . así es el son*. Managua (ochentas).

Grupo Teatro Experimental Miguel de Cervantes. *Mutante* (creación colectiva). Managua, 1987.

_____. *El gran show o recordando el futuro*. Managua (ochentas).

Grupo Teatro Político Bertolt Brecht. *Destino manifiesto* (creación colectiva). Managua, 1987.

Grupo Teyocoyani. *Juan y su mundo* (creación colectiva). Managua, 1987.

_____. *La mota blanca*. Managua (ochentas).

Grupo Taller de Actuación Justo Rafino Garay (creación colectiva). *La virgen que suda*. Managua, 1983.

_____. *Escenas de mi ciudad*. Managua, 1985.

_____. *A golpes de corazón*. Managua, 1986.

_____. Otras: *La cosecha*, Sketch urbano.

Grupo Xilonem (creación colectiva). *Martina revolucionaria*. Managua (ochentas).

_____. *Las relaciones familiares son algo importante*. Managua, 1981.

_____. *Las milicias populares, una prioridad de nuestro proceso*. Managua (ochentas).

Icaza, Alberto (1945). *Ancestral 66*, en *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*, Carlos Solórzano, ed. Madrid: Aguilar, 1970.

_____. *Ego te absolvo*, en *Teatro*. León, Nicaragua: UNAN, 1970. Incluye: *Asesinato frustrado, Escaleras para embrujar el tiempo.*

Isvegi, Esteban. *Luz de gas.* Managua (ochentas).

Robleto, Octavio (1935). *Doña Ana no está aquí.* Managua, 1977.

_____. *Los arrieros.* Managua, 1987.

_____. Otras: *Qué pasó en Morimbó, La autoridad, Que las paredes no oigan.*

Sánchez, Roberto. *¡Qué honorable familia!* Managua, 1970.

Steiner, Rolando (1935). *Una mujer deshabitada* (basada en un relato de Simone de Beauvoir). Managua, 1970.

_____. *La puerta*, en *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano*. México: Escelicer, 1971.

_____. *La agonía del poeta.* Managua, 1977.

_____. *La noche de Wiwili.* Managua, 1985.

Valle Castillo, Julio. *Tanda trivial al nacimiento de Sandino.* Managua, 1986 (?).

Críticas

Anónimo. "Taller de Actuación Justo Rufino Garay". *El Nuevo Diario* (Nicaragua) 16 de octubre de 1986, p.43.

Blen, Roger. "Reseña de la Comedia del Arte", en *Boletín Nicaraguense de Bibliografía y Documentación*, No. 49 (septiembre-octubre de 1982) p.75.

Castillo, Adán. "Necesitamos un teatro", en "Dos artículos sobre teatro", *Boletín Nicaraguense de Bibliografía y Documentación*, No. 49 (septiembre-octubre de 1982) p.73.

Castillo, Valentín. "Un instrumento de alfabetización", en *Centro de Documentación Teatral* (Madrid) 1986.

Cuadra, Pablo A. "*La chinfonía* y *La puerta* en el Teatro Experimental", en *La Prensa Literaria*, 20 de diciembre de 1972.

González, Lidia M. "Son Popular, semana de teatro y liberación en Nicaragua", en *Claridad* (Puerto Rico) 8-14 de mayo de 1987, p. 14

Martínez Rivas, Carlos. "*Yerma* o un Teatro Pobre versus un Teatro Rico", en *La Prensa* (Managua) 28 de diciembre de 1980.

Pérez Estrada, Fernando. *Teatro folklórico nicaragüense.* Managua: Imprenta Nacional Managua, 1970.

Ramírez, Gladys. "Reseña histórica del Teatro Experimental de Managua (TEM)", en *BNBD*, No. 49 (septiembre-octubre de 1982) p. 92.

Steiner, Rolando. "Saldo teatral 1975", en *Novedades de la Cultura*, 14 de diciembre de 1975.

Antologías

Pérez Estrada, Francisco. *Teatro folklórico nicaragüense*. Managua: Imprenta Nacional Managua, 1970.

Tres obras teatrales de Nicaragua. Managua: Ediciones Nacionales, 1977. Incluye: *Chinfonía burguesa*, Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho; *La novia de Tola*, Alberto Ordóñez Arguello; *Doña Ana no está aquí*, Octavio Robleto.

Panamá

Avila, José. *Mar azul*. Ciudad de Panamá, 1975.

_____. *El alegato*. Ciudad de Panamá, 1986.

_____. *La búsqueda*. Ciudad de Panamá, 1986.

Arango, Alfredo (con Edgar Soberón Torchía). *Pepita de Marañón* (*Es más, el día de la lata*). Ciudad de Panamá, 1978.

_____. *Belleza de calendario*. Ciudad de Panamá (ochentas).

Arbeu, Emilio. *Canek*. Ciudad de Panamá, 1978.

Babot, Jarl. *Las aves*. Ciudad de Panamá, 1979.

_____. *Donde vive la langosta*. Ciudad de Panamá, 1980.

_____. *Preguntas en la oscuridad*. Ciudad de Panamá, 1986.

_____. *El interior del pacífico reloj*. Ciudad de Panamá, 1990.

_____. *Silencio*. Ciudad de Panamá, 1990.

Barril, Eduardo. *Tarde de Reyes*. Ciudad de Panamá, 1973.

Britton, Rosa María. *Esa esquina del paraíso*. Ciudad de Panamá: INAC, 1986.

_____. *Banquete de despedida*. Ciudad de Panamá, 1987.

_____. *Miss Panamá*. Ciudad de Panamá (ochentas).

Chong Ruiz, Eustorgio. *Detrás de la noche*. Ciudad de Panamá: Imprenta Cervantes, 1966-7.

_____. *Después del manglar*. Ciudad de Panamá: INCUDE, 1972.

Chuez, Enrique. *La afrenta*. Ciudad de Panamá (setentas).

De Jesús Martínez, José. *Amanecer de Ulises*. Ciudad de Panamá: Nueve de enero, 1967.

_____. *Baby, baby*. Ciudad de Panamá, 1968.

_____. *El mendigo y el avaro*. Ciudad de Panamá, 1970.

_____. *Segundo asalto*, en *Teatro breve hispanoamericano*. Madrid: Aguilar, 1970.

_____. *Cero y van tres*. Ciudad de Panamá: Edición de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1970.

_____. *La guerra del banano*. Ciudad de Panamá, 1975.

_____. *El caso Dios*. Ciudad de Panamá: Tareas, 1975.

De la Rosa, Manuel. *Polución*. Ciudad de Panamá (setentas).
Del Rosario, Agustín. *El alto y el bajo*. Ciudad de Panamá, 1971.
_____. *A veces esa palabra libertad*. Ciudad de Panamá: Universidad de Panamá (Colección Premio), 1976.
_____. *El juego de todos los juegos*. Ciudad de Panamá: Universidad de Panamá (Colección Premio) 1976.
_____. *Suceden cosas extrañas en tierras del Emperador Cristóbal*. Ciudad de Panamá, 1977.
Díaz, Tobías. *Pájaros de papel*. Ciudad de Panamá, 1980.
Endara, Ernesto. *El trono*. Ciudad de Panamá, 1968.
_____. *Una bandera*. Ciudad de Panamá: INAC, 1977.
_____. *El fusilado*. Ciudad de Panamá, 1983.
_____. *Teatro*. Ciudad de Panamá: E. Endara, 1983. Incluye: *Ay, de los vencidos, La mujer de sal* y *La piel del sueño*.
_____. *Demasiadas flores para Rodolfo*. Ciudad de Panamá: Mariano Arosemena, 1986.
_____. Otras: *El muerto en el ataúd, Laberinto*.
Franco, José. *Redobles al amanecer*. Ciudad de Panamá, 1976.
García Paredes, Carlos. *Celeste por la mañana*. Ciudad de Panamá, 1975.
Grupo Los Trashumantes (creación colectiva). *Alto a la patria boba*. Ciudad de Panamá, 1972.
_____. *Una flor para mascar*. Ciudad de Panamá, 1972.
_____. *Plusvalía*. Ciudad de Panamá, 1973.
_____. *El problema del inquilinato*, en *Conjunto*, No. 18 (1973) p. 33.
_____. *El anexo a la escuela*, en *Conjunto*, No. 18 (1973) p. 33.
_____. *El surgimiento de una barriada bruja*, en *Conjunto*, No. 18 (1973) p. 37.
_____. *Philippe y la Revolución*. Ciudad de Panamá, 1976.
_____. *Texto como pretexto* (creación colectiva basada en textos de Rubén Darío y otros autores). Ciudad de Panamá, 1978.
Grupo Oveja Negra (creación colectiva). *El circo requeterrojo*. Ciudad de Panamá, 1982.
_____. *El gran eclipse*. Ciudad de Panamá, 1983.
_____. *Negro*. Ciudad de Panamá, 1983.
_____. *La voz en el fuego*. Manizales, Colombia, 1984.
_____. *Ananké*. Portobelo, 1985.
_____. *Payasos y piratas*. Ciudad de Panamá, 1986.
Grupo Teatro Ensayo (creación colectiva). *Breve reseña histórica de lo que aconteció en el Polo Norte*. Ciudad de Panamá, 1969.
Hernández, Mireya. *El arco iris*. Ciudad de Panamá, 1989.
Jaramillo Levi, Enrique. *Si la humanidad no pintara colores*. Ciudad de Panamá: Imprenta Cervantes, 1966.

Leis Romero, Raúl A. (1947). *Viaje a la salvación y otros países*. Ciudad de Panamá: INAC, 1973.
_____. *Lo peor del boxeo*. Ciudad de Panamá, 1979.
_____. *El fuego que nunca se apaga*. Ciudad de Panamá, 1980.
_____. *María Picana*. Ciudad de Panamá: Ediciones Aspan Pigna, 1980.
_____. *Viene el sol con su sombrero de combate puesto*, en *Teatro documental latinoamericano*, Pedro Bravo Elizondo, ed. México: UNAM, 1982.
_____. *El nido del Macuá*. Ciudad de Panamá: Ediciones del Instituto Nacional de Cultura, 1982.
_____. *Primero de mayo*. Ciudad de Panamá, 1986.
_____. Otras: *El señor Sol, No hay derecho, señor.*
McKay, Roberto. *Gallina ciega*. Ciudad de Panamá, 1983.
Riera Pinilla, Mario (1929). *La concencia*. Ciudad de Panamá (setentas).
Rodríguez, Héctor. *La canción de la búsqueda*. Ciudad de Panamá, 1980.
Sinán, Rogelio. *Comuníquenme con Dios*. Ciudad de Panamá, 1971-72.
_____. *Lobo, Go Home*. Ciudad de Panamá, 1976.
_____. *Nuevo pecado original de Adán y Eva en el paraíso terrenal*. Ciudad de Panamá, 1987.
Soberón Torchía, Edgar (con Alfredo Arango). *Pepita de Marañón (Es más, el día de la lata)*. Ciudad de Panamá: INAC, 1979.

Críticas

Avila, José. *Panorama de la dramática panameña*. Ciudad de Panamá: Impresora de la Nación (sin fecha).
Beleño, Joaquín. "Inventario Cultural de las obras y de los autores premiados en el Concurso Ricardo Miró", en *Revista Lotería*, No. 176 (junio de 1970) p. 6.
Castañeda, F. *La literatura panameña a través del Bunde Garachineño Darrehita*. Ciudad de Panamá: Universidad de Panamá, 1980.
Gateazoro, Carlos M. *Breve historia del Teatro Nacional*. Ciudad de Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1974 (6 páginas).
Leis Romero, Raúl A. *Guía para un teatro popular*. Ciudad de Panamá, 1973.
_____. "Cómo hacer teatro popular", en *Comunicación Popular*. Ciudad de Panamá: ECOP, 1976.
McKay, Roberto. "José Quintero está bien contento viviendo en Nueva York", en *Revista Nacional de Cultura*, No. 4 (julio-septiembre de 1976) p. 106.
Miró, Rodrigo. "Noticias sobre el teatro en Panamá", en *Revista Lotería* (Panamá) febrero de 1971, p. 28.
Proano, Nikolai. "Oveja Negra: Modelo para armar", en *Escenario de dos mundos*. Vol. 3. Madrid: CDT, 1988.

Rodríguez, Héctor. *Historia del teatro en Panamá.* Ciudad de Panamá: Imprenta Renovación, 1984.
_____. "La génesis constante", en *Escenario de dos mundos.* Vol. 3. Madrid: CDT, 1988.
Soberón Torchía, Edgar. "1960-1987: De vuelta al hormiguero", en *Escenario de dos mundos.* Vol. 3. Madrid: CDT, 1988.

Puerto Rico

Amaro, Angel (1944). *El gólgota de hierro.* San Juan, 1976.
_____. *Ermelinda.* San Juan, 1983.
_____. *Port People.* San Juan, 1976.
Avila, Pedro Juan (1940). *Rico y Lázaro* .Arecibo, 1983.
_____. *Sombrío fulgor.* Arecibo, 1988.
_____. *Entre vidrios vuelan los sueños.* Arecibo, 1991.
Batiz, José Angel. *Clausells.* San Juan, 1980.
Bezares, Fernado J. (1942). *Los altos del garaje.* Río Piedras: Antillana, 1973.
Cabrera, Pablo (con Teatro del Sesenta). *La verdadera historia de Pedro Navaja.* San Juan, 1980.
_____ (con Rosa Luisa Márquez y Miriam Colón). *Eleuterio el Coquí.* San Juan, 1978.
Canales, Carlos (1955). *Corrupción.* San Juan, 1985.
_____. *María del Rosario.* San Juan: Gallo Galante, 1986.
_____. *Juego peligroso.* San Juan, 1986.
_____. *La casa de los inmortales.* San Juan, 1986.
_____. *Vórtice.* San Juan, 1989.
Carrero, Jaime (1931). *Flag Inside.* Río Piedras, Ediciones Puerto Rico, 1973. Incluye: *Flag Inside, Capitán F4C, El caballo de Ward* y *Pipo Subway no sabe reír.*
_____. *Noo Jork.* New York, 1972.
_____. *La caja de caudales F.M.* New York, 1973.
_____. *Veinte mil salcedos* New York, 1973.
_____. *Tres chapas tiene mi tía.* San Juan, 1974.
_____. *El lucky seven.* San Juan, 1976.
_____. *Betances.* New York, 1979.
_____. *Miedo al sol.* San Juan, 1983.
_____. *Frenesí.* San Juan, 1983.
Casas, Myrna (1934). *No todas lo tienen.* San Juan, 1975.
_____. *Cuarenta años después.* San Juan, 1976.
_____. *La trampa.* Barcelona: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1974.
_____. *Sueños de antaño.* San Juan, 1985.

_____. *El mensajero de plata.* San Juan, 1987.
_____. *Quítate tú.* San Juan, 1987.
_____. *El gran circo eucraniano.* San Juan, 1988.
Ceide, Abelardo. *Cine Collage.* San Juan, 1968.
_____. *Lupita se fue del rancho.* San Juan, 1974.
_____. *FrankestELA.* San Juan, 1976.
_____. *La noche de Ana.* San Juan, 1978.
_____. *Una sesión especial.* San Juan, 1979.
_____. *Alba de Puerto Rico.* San Juan, 1980.
_____. *Sardinas en la sartén.* San Juan, 1984.
_____. *La última noche de la monarquía.* San Juan, 1987.
Comas, Esther. *El jardín de la abuela.* San Juan: Yaurel, 1985.
Conde, Ramón (Moncho) (1958). *El Viejo San Juan.* San Juan, 1975.
_____. *Un actor en el mundo solar.* San Juan, 1981.
_____. *El cable.* San Juan, 1981.
_____. *Juan el obrero.* San Juan, 1981.
_____. *Salí del caserío.* San Juan, 1982.
_____. *Macario.* San Juan, 1984.
Córdova, Getsy. *Responso para un amor triste.* San Juan, 1981.
_____. *El día que sacaron la loca del closet.* San Juan, 1982.
_____. *La gran convención.* San Juan, 1983.
_____. *Cuentas viejas.* San Juan, 1984.
_____. *Las fabulotzas.* San Juan, 1980.
_____. *Las vírgenes de la cueva.* San Juan, 1980.
Córdova, Jorge. *Condado P.M.* San Juan, 1969.
_____. *Lo que dicen las manos.* San Juan, 1969.
Cruz Barreto, Roberto (1937). *Podría ser esta noche.* San Juan: Talleres de Artes Gráficas Romualdo Real, 1977.
Cuevas, Clara (1933). *Rompecabezas.* Río Piedras, 1970.
_____. *La casa de los espejos.* Río Piedras, 1971.
_____. *Los buitres del alma.* Río Piedras, Editorial Cultural, 1976. Incluye: *The Voltures of the Soul, Puente entre dos mundos, El ruiseñor, Matrimonio a la carta, La pecera, Los muertos de tedio, El farsante, La casa de los espejos.*
Escalera, Carlos (1959). *Sin principio ni fin.* San Juan, 1981.
Expósito, Joset (1956). *Trilogía de la desesperación.* San Juan, 1981.
_____. *El verano de los muertos.* San Juan, 1981.
_____. *El hombre de mi vida.* San Juan, 1983.
_____. *Círculo de sangre.* San Juan, 1983.
Ferrari, Carlos. *Puerto Rico. fua.* San Juan, 1974.
_____. *El otro Agüeybaná.* San Juan, 1976.
_____. *1898.* San Juan, 1977.
_____. *Los tintingó de Juan Bobo.* San Juan, 1978.
_____. *Mofongo con ketchup.* San Juan, 1980.

_____. *La puerca de Juan Bobo.* San Juan, 1980.
_____. *Amor en el caserío.* San Juan, 1980.
_____. *Borinquen, este es mi son.* San Juan, 1981.
_____. *La culpa la tiene Pascual.* San Juan, 1980.
_____. *El insólito caso de Miss Piña Colada.* San Juan, 1982.
_____. *Anda pal sirete.* San Juan, 1984.
_____. *El jibarito y el diablo.* San Juan, 1985.
_____. *¿Qué tú vas a ser cuando seas grande?* San Juan, 1985.
_____. *Puerto Rico fue, fue, fue.* San Juan, 1985.
_____. *La nena se casa.* San Juan, 1986.
_____. *Esperando la guagua.* San Juan, 1986.
García, Magaly. *La viuda de Chencho el Loco.* San Juan, 1976.
García del Toro, Antonio (1950). *Metamorfosis de una pena.* San Juan, 1985.
_____. *Un aniversario de larga duración o El "long playing" de nuestra historia.* San Juan, 1986-88.
_____. *Los que se van se divierten con las flores del camino.* San Juan, 1987.
_____. *Hotel Melancolía.* Madrid: Playor, 1989.
_____. *Donde reinan las arpías.* Madrid: Plaza Mayor, 1992.
González, Coqui (1951). *Me importo yo.* San Juan, 1973.
_____. *En boca de mujer.* San Juan, 1976.
González, Juan (1943). *Doce paredes negras.* San Juan, 1971.
_____. *Flor de presidio* (*Las confinadas*). San Juan, 1973.
_____. *La plena murió en Maragüez.* San Juan, 1978.
_____. *La pepa está en la Ashford.* San Juan, 1985.
González, Lydia M. (1942). *Libretos para El Tajo del Alacrán.* San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980. Incluye: *La historia del hombre que dijo no, El drama de la AMA, Lamento borincano, La tumba del jíbaro, El juicio.*
Gozález, Lylel (1924-1976). *Culebra USA.* San Juan. 1973.
Grupo Anamú. *Preciosa y otras tonadas que no llegaron al hit parade.* San Juan, 1971.
_____. *Bahía sucia, bahía negra.* San Juan, 1972
_____. *Aquí es donde el zapato aprieta y la lucha empieza.* San Juan, 1972.
_____. *Ya los perros no se amarran con longaniza.* San Juan, 1973.
_____. *El chou de la hora cero.* San Juan, 1973.
Grupo Colectivo Nacional de Teatro. *A puño cerrado.* San Juan, 1975.
_____. *¿Quién tiene miedo?* San Juan, 1975?
_____. *Basta.* San Juan, 1978.
Grupo El Tajo del Alacrán. *Brecht de Brecht.* San Juan, 1966.
_____. *Estamos en algo.* San Juan, 1967.
Grupo La Rueda Roja. *La pulga.* San Juan, 1976.
Grupo Moriviví. *El oráculo.* San Juan (setentas).
_____. *Los migrantes.* San Juan (setentas).

Grupo Taller de Histriones. *Ocho mujeres.* San Juan, 1974.
_____. *Soleá.* San Juan, 1980.
_____. *Fragmentos o relatos precolombinos.* San Juan, 1981.
_____. *Adoquines, acordanzas de San Juan.* San Juan, 1984.
Grupo Teatreros Ambulantes. *La leyenda del cemí.* (adaptación del cuento de Kalman Barsy). San Juan, 1979.
_____. *Manoplazo.* San Juan, 1984.
_____. *Fotoestáticas.* San Juan, 1984-85.
_____. *El laberinto eslabonado.* Cayey, 1987.
_____. *La otra maldad de Pateco* (adaptación del cuento de Ana L. Vega). San Juan, 1987.
Grupo Teatro Colectivo Diez en Uno. *Así somos.* San Juan, 1984.
Jusino Campos, Edgardo. *Ultimo domingo en familia.* San Juan: Cuarto Centenario, 1983.
López, Eddie (1940-1971). *Fahrenheit 002, Heart to Heart Talk, Safe Driver Species.* Río Piedras: Puerto, 1972.
_____. *El efecto de los rayos gama sobre Eddie López.* San Juan, 1971.
Maldonado, Josefina. *Malén.* San Juan, 1986.
Maldonado, Premier. *Todo no pasa en el pasillo.* San Juan, 1982.
_____. *Escambronado.* San Juan: Cultural, 1982.
_____. *Mami Vanderbilt y Papi Rockefeller.* San Juan, 1985.
_____. *Zaguaneando en el país de los encancaranublados.* San Juan: Cultural, 1986.
Marichal, Teresa (1959). *Xion o canto a la vida.* San Juan, 1979.
_____. *Rejum, reja, mujer, rejum.* San Juan, 1980.
_____. *Yo, prisionera de guerra.* San Juan, 1980.
_____. *Mermelada para todos.* San Juan, 1980.
_____. *Las horas de los dioses nocturnos.* San Juan, 1981.
_____. *El parque más grande de la ciudad.* San Juan, 1982.
_____. *El exterminador.* San Juan, 1983.
_____. *Dranky.* San Juan, 1984.
_____. *La tierra donde los esclavos son vendidos.* San Juan, 1985.
_____. *Paseo al atardecer*, en *Intermedio*, 2.2, Vol. 1, 1985.
Marín, Gerard Paul (1922). *El retablo de Juan Canelo.* San Juan, 1967.
_____. *Cuentos. . . cuentos y más cuentos.* San Juan, 1971.
_____. *Cuando Nini sea honesta.* San Juan, 1980.
Marqués, René (1919-1979). *Sacrificio en el Monte Moriah.* Barcelona: Gráficas Ariel, 1969.
_____. *David y Jonatán.* Barcelona: Antillana, 1970.
_____. *Tito y Berenice.* Barcelona: Antillana, 1970.
Márquez, José (1949-1988). *Esquizofrenia puertorricensis.* San Juan, 1977.
_____. *La terapia.* San Juan, 1978.
_____. *Amordio.* San Juan, 1983.

Marrero Núñez, Julio (1910). *El hombre terrible del '87*. San Juan, 1967.
Martínez Tolentino, Jaime (1943). *La imagen del otro*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980.
_____. *Miedo*. San Juan, 1981.
Meléndez, Julio. *La noche de Caín*. Bayamón: Caribbean University, 1990.
Méndez Ballester, Manuel (1909). *Arriba las mujeres*. San Juan, 1968.
_____. *La invasión*. San Juan, 1970.
_____. *Los cocorocos*. San Juan, 1975.
_____. *El circo*. San Juan, 1979.
_____. *La polilla*. San Juan, 1979.
Molina, Samuel (1935). *Tiempo para la ira*. San Juan, 1980.
_____. *El pequeño Dios y su madre*. San Juan, 1984.
Morales, Aleyda. *Hablemos de amor*. San Juan, 1983.
_____. *Esos seres extraños*. San Juan, 1983.
_____. *Estampas de mujer*. San Juan, 1986.
_____. *Alegoría de una mente indispuesta de silencio*. San Juan, 1986.
_____. *Espejos*. San Juan, 1987.
_____. *De pronto la felicidad*. San Juan (ochentas).
_____. *La obsesión de María*. San Juan, 1991.
Morales (Marat), Abniel (1958). *Dios en el Playgirl de noviembre*. San Juan: Edil, 1986.
_____. *Psicosis paranoide*. San Juan, 1981.
_____. *Alas de piedra para Icaro*. San Juan, 1983.
_____. *Puertorriqueños homosexuales*. San Juan, 1985.
_____. *A las espaldas de la luna*. San Juan, 1985.
_____. *Nocturno en el sexo de los unicornios*. San Juan, 1981.
_____. Otras: *Tres lirios calas*.
Morales, Jacobo (1934). *Próximamente vendrá Bob Hope*. San Juan, 1973.
_____. *Cinco sueños en blanco y negro*. Río Piedras: Antillana, 1978.
_____. *Muchas gracias por las flores*. Río Piedras: Antillana, 1978.
_____. *Una campana en la niebla*. San Juan, 1980.
_____. *Teté quiere volver*. San Juan, 1992.
Moreno, Zora (1939). *El afroantillano*. San Juan, 1975.
_____. *Dime que yo te diré*. San Juan, 1975.
_____. *Con el machete en la mano*. San Juan, 1977.
_____. *Coquí corihundo vira al mundo* (Anastasia) en *Tramoya* 1987.
Muratti, José M. Verdad, Darling? San Juan, 1980.
_____. *Testigos*. San Juan, 1982.
_____. *Angelina*. San Juan, 1984.
Ortiz, Roberto (1939). *El tumbe*. San Juan, 1980.
_____. *La línea*. San Juan, 1983.
Pantojas, Antonio (1948). *La múcura*. San Juan, 1978.
_____. *Fruit Punch*. San Juan, 1978.

_____. *Sólo Pantojas.* San Juan, 1976.
Pérez Garay, Flora (1947). *El gran pinche.* San Juan, 1979.
_____. *Ay, el amor y el interés.* San Juan, 1983.
Pizarro Castro, Pablo (1938). *A pesar de la lluvia.* San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.
Ramírez, Agustina. *Puertas adentro.* San Juan, 1975.
_____. *El ídolo.* San Juan, 1975.
Ramírez Córdova, Antonio. *Collage para teatro total.* Ponce, 1973. Incluye: *Uf, El tren de los diablos, Después de las 5:00 PM* y *Los relojes.*
_____. *Yin y Yoni.* San Juan, 1976.
_____. *Vacío tambor.* San Juan, 1984.
_____. *Ese soñador.* San Juan, 1984.
_____. *Después de las 5:00 PM*, en *Intermedio*, Año 1, Vol. 1 (septiembre-diciembre de 1985) p. 20.
Petrovich, Ivone. *Elena también era mujer.* San Juan (ochentas).
Ramos, José Luis (1950). (con Jorge Rodríguez) *Ya los perros no se amarran con longaniza.* Río Piedras, 1973.
_____. *El lazarillo de Tormes* (adaptación al teatro). San Juan, 1985.
_____. *Mascarada.* San Juan, 1985.
_____. *Indocumentados.* San Juan: Cultural, 1992.
Ramos Perea, Roberto (1959). *El marrón menopáusico.* San Juan, 1977.
_____. *Eran de carne quemada.* San Juan, 1978.
_____. *El sueño vicioso.* San Juan, 1981.
_____. *Fedora.* San Juan, 1981. Se compone de: *El llanto de la parca, La mueca de Pandora* y *Ese punto de vista.*
_____. *Alegoría de un dilema.* San Juan, 1982.
_____. *Revolución en el infierno.* Río Piedras: Edil, 1983.
_____. *Cueva de ladrones* (*Revolución en el Paraíso*). San Juan, 1984.
_____. *Los 200 No.* San Juan: Gallo Galante, 1984.
_____. *Ese punto de vista*, en *Cuadernos Puertorriqueños de Teatro Breve,* Río Piedras, 1984.
_____. *Camándula.* San Juan: Gallo Galante, 1985.
_____. *La mueca de Pandora.* San Juan: Gallo Galante, 1986.
_____. *Malasangre.* San Juan: Gallo Galante, 1986.
_____. *Módulo 104* (*Revolución en el Purgatorio*). Río Piedras: Cutural, 1986.
_____. *Censurado.* San Juan: Gallo Galante, 1988.
_____. *Llanto de luna.* San Juan, 1989.
_____. *Mistiblú*, en *Gestos*, No. 10 (noviembre de 1990).
Rechani Agrait, Luis (1902). *Tres piraguas en un día de calor.* San Juan, 1970. Incluye: *El tesoro, La compañía* y *El pecesito dorado.*
_____. *Llora en el atardecer la fuente.* San Juan, 1971.
_____. *¡Oh, dorada ilusión de alas abiertas!* San Juan, 1978.
Rivas, Joey. *Arcos de sangre.* San Juan, 1984.

Rivera, Nelson. *Sucio difícil*, en *Reintegro*, 1.1 (abril de 1980).
_____. *Novela*. San Juan, 1980.
_____. (con Ana Lydia Vega) *Plaza de la Convalecencia*. San Juan, 1980.
_____. *Trío*. Juana Díaz, 1981.
Rivera Santa, Ileana. *Tres tiempos de mujer*. San Juan, 1979.
Rodríguez, Jorge (1950). (con José Luis Ramos) *Ya los perros no se amarran con longaniza*. San Juan, 1973.
_____. *Monigote*. San Juan (ochentas).
Rodríguez, Walter (1945). *La descomposición de César Sánchez*. San Juan, 1973.
_____. (con Maritza Pérez y Jorge Rodríguez) *Línea viva*. San Juan, 1973.
_____. *De cómo. . . la persecusión de Octavio Pérez*. San Juan, 1976.
_____. *1996*. San Juan, 1987.
Rodríguez Suárez, Roberto (1923). *Las ventanas*. San Juan, 1967.
_____. *Ave sin rumbo*. Río Piedras: Cultural, 1976.
Rojas, Luis y Nadia Benabid. *Federico, córtame la sombra*. San Juan, 1987.
Rosario Quiles, Luis (1935). *El juicio de Víctor Campolo*. San Juan, 1971.
_____. *La movida de Víctor Campolo*. San Juan, 1973.
_____. *El juego de la trampa o. . .* San Juan, 1977.
_____. *El censo*. San Juan, 1980.
Ruiz Escobar, Jaime (1939). *Treintaiuna*. San Juan, 1974.
_____. *Pensarás que todo lo que has visto puede ser cierto*. San Juan, 1978.
_____. *Los funerales de la esperanza*. San Juan, 1984.
Ruiz, Ernesto y Carlos Umpierre. *A mis amigos de la locura*. San Juan: (Edición Independiente) Litografía Metropolitana, 1970.
Sánchez, Luis Rafael (1936). *La pasión según Antígona Pérez*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.
_____. *La parábola del andarín*. San Juan, 1979.
_____. *Quíntuples*. Hannover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1985.
Santaliz, Pedro (1938). *El cemí en el Palacio de Jarlem*. New York, 1969.
_____. *Güeybaná*. San Juan, 1970.
_____. *Cadencia en el país de las maravillas*. San Juan, 1973.
_____. *Oda al rey de Jarlem*. New York, 1974.
_____. *La fábula de Rico y Puerto*. San Juan, 1974.
_____. *El caserío perfecto*. San Juan, 1976.
_____. *Serenito se cayó frente a Padín*. San Juan, 1976.
_____. *El teatro personal de Meaíto Laracuente*. San Juan, 1981.
_____. *Historia amorosa de Evaristo Matera*. San Juan, 1982.
_____. *El castillo interior de Medea Camuñas*. San Juan, 1984.
Soto, Pedro Juan (1928). *El huésped, Las máscaras, Una piedra al mar*. Río Piedras: Puerto, 1973.
Torres Alonso, Juan (1943). *La ventana*. Río Piedras: Puerto, 1973.
Torres Nadal, Luis (1943). *El asesinato de una mariposa*. Ponce, 1973.
_____. *La víspera del día después*. San Juan, 1974.

_____. *La cena gentil*. San Juan, 1975.
_____. *La santa noche del sábado*. San Juan, 1977.
_____. *Las once en punto y sereno*. San Juan, 1979.
_____. *El problema de papá*. Ponce, 1982.
_____. *Maten a Borges*. San Juan, 1984.
_____. *La actriz*. San Juan, 1986.
_____. *Esa rosa blanca de papel*. Ponce, 1986.
Umpierre, Carlos y Ernesto Ruiz. *A mis amigos de la locura*. San Juan: Litografía Metropolitana (edición independiente) 1970.

Críticas

Arriví, Francisco. *Conciencia puertorriqueña del teatro contemporáneo (1937-1956)*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967.
Braschi, Wilfredo. *Apuntes sobre el teatro puertorriqueño*. San Juan: Coquí, 1970.
Collins, J.A. *Contemporary Theater in Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial Universitaria (UPR), 1982.
Colón Zayas, Eliseo. *El teatro de Luis Rafael Sánchez*. Playor: 1985.
Espinosa, Victoria. "Visión panorámica de cinco decadas de teatro en Puerto Rico 1930-1987", en *Catálogo*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1987.
Fernández de Lewis, Piri. "Temas del teatro puertorriqueño de hoy", en *Autor dramático, primer seminario de dramaturgia*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1963.
Fiet, Lowell. "Reflections on Theater in Puerto Rico 1980", en *San Juan Star*, 11 de enero de 1981.
_____. "Puerto Rican Theater on the Mainland". *Ethnic Theatre in the United States*, Marine Schwartz, ed. Westport, Connecticut: Green Wood Press, 1985.
_____. "El texto nuevo o la desaparición (¡ay!) del dramaturgo", en Sección En Rojo, *Claridad*, 28 de diciembre de 1990, p.18.
_____. "Más allá de la fugitiva peseta y la kultura: teoría del teatro contemporáneo", en Sección *En Rojo, Claridad*, 17 de enero de 1991, p.23.
_____. "Dando memoria y definición al teatro de aquí", en *Reintegro*, diciembre de 1981.
Figueroa Chapel, Ramón. *Crítica de teatro (1977-1979)*. Río Piedras: Edil, 1982.
García del Toro, Antonio. *Mujer y patria en la dramaturgia puertorriqueña*. Madrid: Playor, 1987.
Girón, Socorro. *El teatro popular en Puerto Rico*. San Juan, 1985.

Gónzalez, José Emilio. *La literatura dramática puertorriqueña de 1930 a 1970.* Río Piedras: Yunque, 1983.

González, Nilda. *Bibliografía de teatro puertorriqueño (Siglos XIX y XX).* Río Piedras: Editorial Universitaria, 1979.

Homar, Lorenzo. *El autor dramático.* Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967.

Jordan, Phillip. *Contemporary Puerto Rican Drama.* Madrid: Plaza Mayor Editores, 1972.

Márquez, Rosa Luisa. *Brincos y saltos: el juego como disciplina teatral, ensayos y manual de teatreros ambulantes.* Cayey: Ediciones Cuicaloca, con coauspicio del Colegio Universitario de Cayey, 1992.

Meléndez, Priscilla. "Teoría teatral y teatro puertorriqueño de los ochenta", en *Latin American Theatre Review,* 25.2 (Spring 1992) p. 151.

Méndez, José Luis. *Para una sociología de la literatura puertorriqueña.* La Habana: Casa de las Américas, 1982.

Montes Huidobro, Matías. *Persona: vida y máscara en el teatro puertorriqueño.* República Dominicana: Corripio, C. A. (Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, Ateneo Puertorriqueño, Universidad Interamericana, Tinglado Puertorriqueño) 1986.

Morfi, Angelina. *Temas de teatro.* Santo Domingo: Editora del Caribe, 1969.

_____. *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño.* Barcelona: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980.

Pasarell, Emilio J. *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico.* San Juan: Editorial del Departamento de Instrucción Pública, 1970.

Perales, Rosalina. "Teatro de fricción o las nuevas corrientes del teatro puertorriqueño", en *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX.* Buenos Aires: Galerna, 1989.

_____. "El mito al encuentro del mito: metamorfosis latinoamericana de la *Antígona* de Sófocles", en *Prisma* (Universidad Interamericana de Arecibo) 1987.

_____. Entrevista a Rosa Luisa Márquez, en *La escena Latinoamericana* (Canadá) No. 5 (diciembre de 1990).

_____. Entrevista a Idalia Pérez Garay y José Félix Gómez, en *La escena Latinoamericana* (Canadá) No. 5 (diciembre de 1990).

Quiles Ferrer, Edgar. *Teatro puertorriqueño en acción 1982-1989.* San Juan. Ateneo Puertorriqueño, 1990.

Ramos, José Luis. "Hacia una perspectiva popular en el arte", en *Claridad* (San Juan) 24 de febrero de 1974, p. 22.

_____. "Factores y funciones del teatro popular", en *Intermedio* (San Juan) 1.1 (septiembre - diciembre de 1985).

Ramos,Perea, Roberto. "Teatro de la lucha nacionalista", en *El Teatrero* (Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico) No. 7 (1981).

_____. "Hacia una redefinición del teatro nacional", en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, No. 88 (abril-junio de 1985).
_____. "Puerto Rico: Perspectiva de la Nueva Dramaturgia Nacional", en *Tramoya*, No. 2 (septiembre-diciembre de 1985).
_____. " De cómo y por qué la Nueva Dramaturgia es una Revolución", en *Intermedio*, 2.1 (1986).
_____. "Luis Torres Nadal y la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña", en *La Nao* –Universidad Católica de Puerto Rico– (agosto de 1986).
_____. "Perspectiva de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña", en *Cuadernos del Ateneo* (Serie de Teatro) No. 1, Ateneo Puertorriqueño (1989).
Reyes García, Ismael. *El revés del teatro*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977.
Rivera, Margarita. "Teatro nuevo", en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 1977, p. 75.
Rivera de Alvarez, Josefina. *Diccionario de literatura puertorriqueña*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970; Tomo II, 1974.
_____. *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*. Madrid: Ediciones Partenón, 1983.
Rodríguez de la Laguna, Asela, ed. *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*. Río Piedras: Huracán, 1985.
Santaliz, Pedro. "Teatro pobre de América", en *Zona* (San Juan) 3.8 (enero, 1975).
Zayas, Dean. "La formación del actor en Puerto Rico", en *Tramoya*, No. 20 (julio-septiembre de 1980) p.57.
Zayas Micheli, Luis O. *Mito y política en la literatura puertorriqueña*. Madrid: Partenón, 1981.
Waldman, Gloria. *El teatro de Luis Rafael Sánchez*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1988.

Antologías

Dávila, Rubén. *Teatro obrero en Puerto Rico* (1900-1920). Río Piedras: Edil, 1985.
Arriví, Francisco, ed. *Teatro puertorriqueño* (obras presentadas en el Festival de Teatro Puertorriqueño). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967, 1968, 1969; 1970.
Morfi, Angelina. *Antología de teatro puertorriqueño*. San Juan: Juan Ponce de León, 1970.

República Dominicana

Acevedo, Carlos. *Teatro de Carlos Acevedo.* Santo Domingo: Siboney, 1981. Incluye: *Los clavos, Gilgamesh, Momo* y *Sísifo.*

Alfonseca, Miguel. *Cantar de la guerra.* Santo Domingo (sesentas).

Armando, Oscar. *La casa de los ojos blancos.* Santo Domingo: Editora del Caribe, 1968.

_____. Otras: *Fantasía azul, Como los demás, Amatista, En la boca del lobo, El amor se va de vacaciones.*

Avilés Blonda, Máximo (1931). *Teatro.* Santo Domingo: Editora del Caribe, 1968. Incluye: *La otra estrella en el cielo, Yo Bertolt Brecht, Pirámide 179.*

Castillo, Efraim. *Viaje de regreso.* Santo Domingo: Isabela, 1968. Incluye: *Adán, Eva y los moluscos, La tuerca, La muñeca de Gysina, El diente de mi hermanito es de Dios, A la mitad del camino, La fosa del mundo, El estupro de Piedra País* y *Viaje de regreso.*

_____. *La cosecha.* Santo Domingo: Taller, 1984.

Caro, Otto. *R. R.* Santo Domingo: Taller, 1985.

Cruz, Giovanny . . . *En un acto.* Santo Domingo: Taller de Colores, 1985. Incluye: *Demonia, El vendedor de palabras, Jesús del Caimito, Las heroínas* y *Los viejitos.*

Deive, Esteban (1935). *Los señores impertinentes.* Santo Domingo, 1967.

_____. *El hombre que nunca llegaba.* Santo Domingo, 1970.

Del Cabral, Manuel. *Tiempo de abismo.* Santo Domingo, 1973.

_____. *La carabina piensa.* Santo Domingo: Imprenta de Ahora, 1975.

Disla, Reynaldo (1956). *Bolo Francisco.* La Habana: Casa de las Américas, 1985.

_____. *Ramón Arepa.* Santo Domingo, 1986.

_____. *Un comercial para Máximo Gómez.* Santo Domingo, 1986.

_____. Otras: *Muerte bajo la lluvia, Doce de octubre y después, ¿Me permiten pasar?, Callejón tres, casa cinco, Retablo del doce de octubre, La hierba y la verdolaga, Las cajas, Actores por directores, Caballo, Capítulo 72, Espera, esperando el cobrador, esperando, Invasión y saqueo del corsario Francis Drake a la ciudad de Santo Domingo, R.U.D.I., Bombloques.*

Domínguez, Franklin. *Teatro.* Santo Domingo: Editora del Caribe, 1968. Incluye: *Espigas maduras, Los actores, El encuentro.*

_____. *La broma del Senador.* Santo Domingo, 1968.

_____. *Antígona humor.* Santo Domingo, 1968.

_____. *Omar y los demás.* Santo Domingo: Secretaría de Estado, Educación, Bellas Artes y Cultura, 1975.

_____. *Lisístrata odia la política.* Santo Domingo: Secretaría de Estado, Educación, Bellas Artes y Cultura, 1975.

Echevarría, Rubén. *La obra que no tiene nombre.* Santo Domingo, 1974.

García, Iván (1938). *Más allá de la búsqueda.* Santiago, República Dominicana: Universidad Católica Madre y Maestra, 1967. Incluye: *Más allá de la búsqueda, Don Quijote de todo el mundo, Un héroe para la mitología, Los hijos del Fénix* y *Fábula de los cinco caminantes.*

_____. *Teatro.* Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1982. Incluye: *Los tiranos, Muerte del héroe, Interioridades, Don Quijote de todo el mundo, Fábula de los cinco caminantes, Los hijos de Fénix* y *Un héroe para la mitología.*

_____. *Andrómaca.* Santo Domingo: Imprenta Rubén Lorenzo, 1983.

Grupo Teatro Estudio (creación colectiva). *El colonialista.* Santo Domingo, 1975.

Inchaustegui Cabral, Héctor (1912). *Prometeo, Filóctetes, Hipólito.*

Julián, Aquiles. *Hay un ángel caído en el primer plano.* Santo Domingo: Lainfo, 1977.

_____. *Acto único.* Santo Domingo: Lainfo, 1979.

Lucero, Jaime. *Cuentos del Callejón de la Yaya.* Santo Domingo, 1984.

_____. *Mamasié.* Santo Domingo (setentas).

Mieses, Juan Carlos. *La cruz y el cetro.* Santo Domingo: Taller, 1985.

Miniño, Franz M. *El pequeño Leclerc.* Santo Domingo: Taller, 1985.

_____. *Con los pies descalzos llenos de barro.* Santo Domingo: Taller, 1985.

Molinaza, José. *Sueños de Penélope.* Santo Domingo, 1977.

Nova, Ignacio. *El predicador.* Santo Domingo (ochentas).

Quediello de Bosch, Carmen. *El peregrino.* Santo Domingo: Alfa y Omega, 1983.

_____. *Alguien espera junto al puente.* Santo Domingo, 1984.

Rodríguez Fernández, Arturo. *Cordón umbilical.* Santo Domingo: Taller, 1985.

Rueda, Manuel (1921). *Teatro.* Santo Domingo: Editores del Caribe, 1968. Incluye: *La tía Beatriz hace un milagro, Trinitaria blanca, Entre alambradas* y *Vacaciones en el cielo.*

_____. *El rey Clinejas* (tercera edición). Santo Domingo: Editora Alfa y Omega, 1985,

Serulle, Haffe. *La leyenda del pueblo que nació sin cabeza.* Santo Domingo: Publicaciones América, 1974.

_____. *El hatero en el seibo.* Santo Domingo: Alfa y Omega, 1976.

_____. *Duarte.* Santo Domingo: Editora Cultural Dominicana, 1976.

_____. *La danza de Mingó.* Santo Domingo: Taller, 1977.

_____. *Prostitución en la casa de Dios.* Santo Domingo: Gramil, 1978.

_____. *La tierra del fuego.* Santo Domingo: Editora Universitaria, 1981.

_____. *Bianto y su señor.* Santo Domingo: Imprenta Quiñones, 1984.

_____. *Miriam la buena.* Santo Domingo: Editorial Universitaria, 1981.

_____. Otras: *Detrás de la muralla, Los cazadores, El diablo baila con Dios.*

Tejeda, Pura Dolores. *Brizna o el mensaje de taurus*. Santo Domingo: Alfa, 1982.
Vázquez, Rafael. *¿Estamos de acuerdo? . . . Sí, señor*. Santo Domingo, 1967.

Críticas

Céspedes, Diógenes. *Escritos y críticas en Santo Domingo*. Santo Domingo: Editora Cultural Dominicana, 1976.
González, Narciso. "Tendencias de nuestro teatro", en *Boletín de Teatro* (Escuela Nacional de Arte Escénico) 1.1 (octubre-noviembre de 1976).
Grupo Gratey. *Panorama del teatro dominicano*. Santo Domingo: Corripio, 1984.
Incháustegui Cabral, Héctor. *Literatura dominicana siglo XX*. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra.
_____. *Escritores y artistas dominicanos*. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1978.
Molinaza, José. *Historia crítica del teatro dominicano (1492-1844)*. Tomo I. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1984.
_____. *Historia crítica del teatro dominicano (1844-1930)*. Tomo II. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1984.
_____. "1863-1987: Del indigenismo a la dramaturgia de los ochenta", en *Escenario de dos mundos*. Madrid: CDT, 1987.
Sánchez, Federico. *El teatro dominicano en su historia*. Santo Domingo: Colección Antología de Nuestra Voz, 1986.
Teatro Gratey. *Panorama del teatro dominicano*. Santo Domingo: Corripio, 1984.
Serulle, Haffe. *Teatro dominicano: sangre y opresión*. Santo Domingo, 1987.
Veloz Maggiolo, Marcio. *Cultura, teatro y relatos en Santo Domingo*: Santiago, 1972.

Antologías

Alcántara, José. *Antología de la literatura dominicana*. Tomo II, Teatro -1. Santo Domingo: Editora Cultural Universitaria, 1981.
Casa de Teatro de Santo Domingo. Concurso de Teatro de Casa de Teatro. Santo Domingo: Taller, 1985. Incluye: *Cordón umbilical*, Arturo Rodríguez Fernandez; *El pequeño Leclerc*, y *Con los pies descalzos llenos de barro*, Franz M. Miniño; *R.R., Tragedia musical*, Otto V. Caro.
Vallejo de Paredes, Margarita (y colaboradores). *Antología literaria dominicana* (Tercer Vol., Teatro). Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1981.

Bibliografía General

Bonilla, Abelardo. *La literatura costarricense.* San José: Editorial Costa Rica, 1967.

Borges Pérez, Fernando. *Historia del teatro en Costa Rica.* San José: Impresora Española, 1942.

Castro, Guillermo. *Panamá, recuento y perspectivas.* Ciudad de Panamá: CELA, 1986.

Contreras, J. Daniel. *Breve historia de Guatemala* (tercera edición). Guatemala: Piedrasanta, 1987.

Escenario de dos mundos (4 volúmenes). Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988.

Fernández, Guido. *Los caminos del teatro en Costa Rica.* San José: EDUCA, 1977.

Fernández Molina, Manuel. *Dos estudios históricos sobre el teatro de Guatemala.* Guatemala: Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1982.

Garrido, Lenin. *La imagen teatral.* San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1972.

Gavidia, Francisco. *Historia moderna de El Salvador.* San Salvador: Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, 1958.

Giordano, Enrique. *La teatralización de la obra dramática.* México: Premia, 1982.

Latin American Theatre Review. 25.2 (Spring, 1992). (Número dedicado al teatro de los años ochenta en cada país latinoamericano).

Leal, Rine. *La selva oscura* (de los bufos a la neocolonia). La Habana: Arte y Literatura, 1982.

_____. *Teatro mambí.* La Habana: Letras Cubanas, 1978.

Lockward, Jaime A. *Teatro dominicano: pasado y presente.* Santo Domingo, 1959.

Luzuriaga, Gerardo. *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro.* Puebla, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1990.

Martínez Vargas, Isidro. *Cien años de actuaciones presidenciales.* San Salvador: Isidro Martínez e hijos, editores (sin fecha).

Perales, Rosalina. *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987).* Vol. I. México: Grupo Editorial Gaceta (Col. Escenología), 1989.

Pianca, Marina. *El teatro de nuestra América: un proyecto continental (1959-1989).* Minneapolis, Minnesota: Institute for the Studies of Ideologies and Literature, 1990.

_____. *Testimonios de teatro latinoamericano.* Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano (Col. Temas), 1991.

Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte. Buenos Aires: Galerna-Lemcke/Verlag, 1989.

Salazar Valiente, Mario; David A. Luna y Jorge Arias Gómez. *El proceso político centroamericano*. San Salvador: Editorial Universitaria, 1964.
Soler, Racaurte (tercera edición). *Panamá, nación y oligarquía*. Ciudad de Panamá: Tareas, 1982.
Valdeperas, Jorge. *Hacia una interpretación de la literatura costarricense*. San José (ochentas).

Además

La colección de revistas *Conjunto*.
La colección de *Latin American Theatre Review*.
La colección de *Tramoya*.
La colección de revistas *Máscara*
La colección de revistas *Repertorio*.
La colección de revistas *Tablas*.
El boletín de CELCIT.
La colección de revistas *Escénica*.
La colección de revistas *Diógenes*.

Entrevistas

Costa Rica

Samuel Rowinski, Daniel Gallegos, María Bonilla, Melvin Méndez, Manuel Ruiz, Bernal García, María Silva, Alejandro Tosatti, Lupe Pérez Rey, Alfredo Catania, Guillermo Arriaga.

Cuba

Ileana Azor, Abelardo Estorino, Rosa Ileana Boudet, José Brene, Ernesto Cantelli, Jorge Batlle.

El Salvador

Calos Veliz, Fernando Umaña, Francisco Cabrera.

Estados Unidos

María Irene Fornés, Beatriz Rizk
Guatemala

Hugo Carrillo, Víctor Hugo Cruz, Luis Tuchán, Roberto Peña, Lisandro Chávez, Mildred Chávez, Jorge Hérnandez Vielmann, Carlos Roberto Alvarado, Miriam Monterroso, Zoila Portillo, Antonio García Urrea.

Honduras

Emmanuel Jaén, Tito Estrada, Isidro España, Francisco Salvador, Lucy Ondina.

México

Carlos Solórzano, Luis de Tavira, Víctor Hugo Rascón Banda, Tomás Urtusástegui, Willebaldo López, Edgar Ceballos, Héctor Azar, Hugo Hiriart, Armando Partida, Miguel Angel Pineda, Fernando de Ita, Oscar Villegas, Sabina Berman, Vicente Leñero, Abraham Oceransky, Emilio Carballido, Jesús González Dávila, Hugo Salcedo, Fernando Sánchez Mayans, Guillermo Schmidhuber, Bruno Bert, Susana Frank, Aliné Menassé, Leonor Azcárate, Maricela Lara, Jaime Chabaud, Daniel Constantini, Elka Fediuk, Gerardo Velázquez, Rodolfo Amezcua, Domingo Adame, Jaime Soriano.

Panamá

José de Jesús Martínez, Roberto McKay, Ileana Solís, Alberto Gualde, Dora Mckay, Alondra Badano, Miriam Augusto, Danny Calden, Jorge Athanadiasis.

Puerto Rico

Carlos Canales, Roberto Ramos Perea, Myrna Casas, Dean Zayas, Aleyda Morales, Pedro Santaliz, José Luis Ramos, Rosa Luisa Márquez, Teresa Marichal, Jorge Rodríguez, Carlos Ferrari, Victoria Espinosa, Francisco Arriví, Manuel Méndez Ballester, José Lacomba, Nelson Rivera, Idalia Pérez

Garay, Antonio Ramírez Córdova, Jacobo Morales, Antonio García del Toro.

República Dominicana

Rafael Villalona, José Molinaza, Haffe Serulle, Iván García.

Indice analítico

Abdala, 220
Abolición de la propiedad, 33, 61
Absurdos en soledad, 261
abuela Cardona, La, 152, 163
A cada quien su flor, 83
Accidente, 245
Acero y conciencia, 289
Acevedo, Carlos, 313, 317
Acevedo, Rafael, 330
acompañante, El, 237
Acosta, Eugenio, 114
Acosta, Iván, 336
actores, Los, 305
Actor's Studio, 77
Acto social, 40
Acto único, 312, 317
Acuña, Enrique, 93
Adamov, Arthur, 106
Adán, Eva y la otra, 39
Adán, Eva y los moluscos, 309
Adivídime usted, 81
Adler, Heidrun, 15
Adolescencia, 156
Adriana en dos tiempos, 232, 249-250
afroantillano, El, 284
Afuera es domingo, 129
agitado pleito entre un autor y un ángel, El, 225, 229
A golpes de corazón, 182
agonía del difunto, La, 204
agonía del poeta, La, 176, 185
Agua clara, 46
Aguaviva, 111
Aguila o sol, 44, 60
Aguirre, Eduardo, 62
Agurcia, Mercedes, 149-150, 157, 163
Agustín, José, 33, 61
Argüelles, Hugo, 36
ahorcancina, La, 150
Aire frío, 221
Alabao, Magaly, 335
Alambrados, 317, 318, 304
A la orilla de la presa: cantos, lirios, lotos y girasoles, 233
A las armas valientes, 246
alas del pez, Las, 25
A las espaldas de la luna, 280
albañiles, Los, 33, 59

Albee, Edward, 224
Alberdi, Jaime, 177, 183, 184, 187, 191
Alberto, Pedro, 250
alegato, El, 208
Alegre fantasía, 130
Alfaro, René, 114
Al final de la calle, 260
Al final de la sangre, 233
Al final del precipicio, 130, 139
Alfonseca, Miguel, 310, 318
Algarín, Miguel, 332, 333
Algo más de treinta años, 127
Algo más que dos años, 75
Alguien espera junto al puente, 313
Alguna cosita que alivie el sufrir, 337
Alicia tal vez, 33
Alma, 337
alma buena de Sechuan, El, 224
Alma paa una reina sin esperanza, 130
Almórzar, Antonio, 122
Alomá, René, 337
Al principio la noche era serena, 260
altar de la carne, El, 131
altos del garaje, Los, 272
Amante y Penol, 243
Amaro, Angel, 272
Amaya Amador, Ramón, 148
Amaya, José, 113
Amerindias, 247
Amezcua del Río, Rodolfo, 49
A mis amigos de la locura, 272
A mitad de camino, 309
Amor de hija, 328
amor del soldado, El, 234
Amor de media noche, 277
Amordio, 270, 291
Amor e interés, 103
Amor en el caserío, 285
Ananké, 209
Anaquillé, 243
Anastasia, 284
Anastasio Rey, 107
Ancestral 66, 176
Anckermann, Jorge, 242
Anderson, Axel, 289
Andrómaca, 308, 309, 318
Andoba, 236
ángel de la tormenta, El, 83
Angeles de Xibalbá, 128, 139
Angeles U.S.A., Los, 35
Angulo, Javier, 302
Angulo, Manuel, 81
Anhelos de Oaxaca, 328
A nivel de cuadra, 234
Antemó-Zeledón, Carlos, 81
Antígona, 240
Antígona humor, 305, 318
Antón, Antón Pirulero, 245
Añez, Rafael, 318
año del plomo, El, 231
Aparicio, Antonio, 303
apartamiento, El, 259
A pesar de la lluvia, 266
A peso, 278
apóstol, El, 128
A propósito de Ramona, 40
apropósitos, Los, 242
Aproximaciones al proceso de independencia y al pensamiento de José Cecilio del Valle, 163
Aquí abajo estamos, 83, 94
Aquí en el barrio, 240, 250
Aquí se habla de combatines y bandidos, 232
Aragón, José Emilio, 103
Aragón, María L., 120
Arango, Alfredo, 202, 206, 211
A ras de suelo, 90
árbol de la vida, El, 91
Arce, Manuel José, 122-123, 125, 130, 133, 138-139
Areyto de pescadores, 331, 332
Argudín, Antonio, 36, 41
Argüelles, Hugo, 24-25
Argüello, Santiago, 173
Ariano, 334
Arias, Arnulfo, 197
Arias, Oscar, 88
Arita, Norma, 158, 162
Armando, Oscar, 310
armas blancas, Las, 45
Armas, Héctor, 235
Armas Lara, Daniel, 129, 132
Armijo, Roberto, 107
Armírez, Olga, 130, 138
Arocho del Toro, Gonzalo, 259
Arrabal, Fernando, 27-28
Arreola, Juan José, 35, 50
Arriaga, Guillermo, 82, 84, 94

arrieros con sus burros por la hermosa capital, Los, 29, 31, 59
Arrieta Yúdice, Ernesto, 104
Arriola, Ignacio, 41
Arriola, José A., 133
Arriví, Francisco, 259, 262, 296
Arroyo, Jorge, 86
Arroyo, Víctor M., 81
Arrufat, Antón, 223-225
Artaud, Antonin, 24, 27-28, 129, 134, 142, 279
Artiles, Freddy, 232, 233, 249-250
Asalto a las guaridas, 233, 249
ascensión del busito, La, 150
Asesinato en la Playita 16, 240
Asesinato frustrado, 176, 185
Asíntota, 286
Asturias, Miguel Angel, 73, 121, 132, 139, 145, 151
A su imagen y semejanza, 25
atardeceres privilegiados de la Prepa Seis, Los, 33
atascadero, El, 47
ataúdes, Los, 107
Athanadiasis, Jorge, 215
Atica, Sara, 90
Atlántida, 31, 49, 77
Aub, Max, 158
Augusto, Miriam, 201
Aunque vengas en figura distinta, Victoriano Huerta, 40, 60
Autopsia para un teléfono, 123, 139
avaro y el mendigo, El, 203, 211, 212
A veces esa palabra libertad, 206
Ave sin rumbo, 266
aves, Las, 208, 212
Avila, José, 81, 197-199, 202, 208, 210
Avila, Pedro Juan, 280
Avilés Bergés, Rafael, 307
Avilés Blonda, Máximo, 304, 306, 315, 318
Axial 9-70, 133
Ayala, José Luis, 108
Ay de los vencidos, 203
Ay, el amor y el interés, 274
ayer y hoy, El, 184, 187
Azar, Héctor, 24, 26-27, 36, 50-51, 63
Azcárate, Leonor, 42, 47, 60
Azogue, 234
Azores, Renato, 196
Babareque, 160
Babot, Jarl, 196, 198-200, 202, 208, 210, 212-213
Badano, Alondra, 210
Baeza Flores, Alberto, 81
Bahía negra, bahía sucia, 282
baile de los montañeses, El, 45, 59
baile del Macho Ratón, El, 171
bajo y el alto, El, 206
Balaguer, Joaquín, 310
Balam, 139
Balmaceda, Mario, 232
Ballesté, Enrique, 35
Banana Republic, 182, 187
Baño de mar, 240
Barahona, Lucho, 88-89
Barba, Eugenio, 29, 50, 56-58, 62, 91, 125, 134, 142, 196, 208-209, 243
Barbero, Edmundo, 108-109, 115-116
Bárcenas, Gabriel, 49
Barón, Carlos, 327
Barrantes, Olga Marta, 79-80, 88, 94
Barrilete, 85
Bassili, Eduardo, 199
bastarda, La, 130
Basurto, Luis G. 24-25
Batista, Fulgencio, 228, 230
Batiz, José, 274
Beauvoir, Simone de, 176
beca, La, 239
Beckett, Samuel, 106, 307-308
Becoming García, 333
Belaval, Emilio S., 259
Beltrán, Carlos, 234, 249-250
Béneke, Walter, 104-105, 174
benemérito pueblo de Villa Buena, El, 126, 138
Berliner Ensemble, 77
Berman, Sabina, 42, 44, 60
Bernal, Ligia, 125, 139
Bernhart, Sara, 193
Bert, Bruno, 58
Berthier, Héctor, 41
Betances, Ramón Emeterio, 330
Betancourt, Marcos, 289
Beutiful Señoritas, 335-336
Bezares, Fernando, 272
Bianto y su señor, 311, 318
Bill, 44, 60
Björson, Bjornstjerne, 14

Blackjack, 35
Blades, Rubén, 285
Blanck, Hubert, 241
Blanco, Roberto, 248
Boal, Augusto, 262, 287
Bolívar el Libertador, 159, 163
Bolo Francisco, 314, 317, 320
Bolt, Alan, 177, 182, 184, 186-187, 191
Bochito, 80
Bodas de sangre, 47, 56
Bodega, 333
Bonilla, María, 88
Bonilla, Socorro, 177, 179, 184
Börh, Eduardo, 150-151
Boscana, Lucy, 289
Brau, Alejandro, 257-258
Bracho, Julio, 49
Braidot, Blas, 54
Bravo, Lola, 24
Bread and Puppet, 224, 262, 282, 287
Brene, José, 226, 230, 249
Brenes, Gonzalo, 195
Breve reseña histórica de lo que pasó en el Polo Norte, 200, 211
Brecht, Bertolt, 24, 26, 28, 73, 77, 106, 110, 125, 153-154, 158, 175, 196, 199, 223-224, 229, 264, 282, 285
Brecht de Brecht, 263
brillo de la ausencia, El, 37
Brito, Alonso Arturo, 147
Britton, Rosa María, 207-208, 211
Brizna o el mensaje de Taurus, 314
Brooken Eggs, 337
broma del senador, La, 305
Brook, Peter, 28-29, 279
brujas, Las, 128
Brujerías, 326
Büchner, George, 107
Buenaventura, Enrique, 89, 108, 110, 283
Buenas tardes, señor Ministro, 150
Builde, Mario, 240
buitres del alma, Los, 266
Busca mi nombre, 160, 162
búsqueda, La, 208
Bustillo Oro, Juan, 23

caballero de Pogolotti, El, 228
caballo de Ward, El, 265
caballo en la sombra, El, 108
cabeza de Apolo, La, 27
cabeza de dos frentes, La, 128
cable, El, 284
Cabrera, Pablo, 285
Cáceres, Rolando, 130, 133
Cacha Basilia de Cabarnao, 243
Cada cosa en su lugar, 238
Cada quien su vida, 25
Cadencia en el país de las maravillas, 284, 291
Café con leche, 337
caja de caudales, La, 265, 333
Calden, Danny, 201
Calderón, David, 107, 109
Calero, Adolfo, 173
calle del sexo verde, La, 123
calle Simpson, La, 332
Cambio de Valencia, 39
Camille, 38
camino, El, 240
Campag, Enrique, 129
Campesino, Pilar, 34
Campillo, Félix, 335
Campoamor, Lira, 239, 250
Camps, David, 240
Canales, Carlos, 275, 277, 290-291, 297
Canales, Tirso, 107
cáncer nuestro de cada día, El, 307
canción de la búsqueda, La, 208
Cano, Joel, 240, 255
Cantar por Tilín García, 234
Cantata centroamericana, 86
cantata de los emigrantes, La, 27
Cantón, Wilberto, 24-25
Cantos de la guerra, 318
Cañas, Alberto, 74, 87, 94-95
Cap a Pie, 335
Caperucita Roja, La, 207
Capetillo, Luisa, 258
Capitán F4C, 265
carabina piensa, La, 312
caracol, El, 231
Carballido, Emilio, 24-26, 28, 36, 41, 51
Carballido, Reynaldo, 40, 59
Carmona, Luis, 240
Carmen, 337
Carmencita, 337
Carnaval afuera, carnaval adentro, 259
Carnaval del soborno, 153, 162
carpa, La, 33

carpa de los Rastaquachi, La, 326
Carpentier, Alejo, 240
Carrera, Margarita, 129
Carrero, Jaime, 264-265, 282, 290, 330, 333
carreta, La, 329
Carreta Made a U Turn, La, 332
Carrillo, Hugo, 122-125, 132-135, 138-140, 145
Carrillo, Raúl, 133
Carroll, Lewis, 284
casa, La, 77, 95
casa colonial, La , 229
casa de Bernarda Alba, La, 178
casa del doctor, La, 173
casa del marinero, La, 230
casa de los inmortales, La, 277, 291
casa de los ojos blancos, La, 310
Casanova, Pedro, 41
Casas, Myrna, 260-261, 289, 291, 295
casa vieja, La, 227
cascabel del gato, El, 128
caserío perfecto, El, 284
Casirrdo, 210
Casona, Alejandro, 106, 195
caso se investiga, El, 223
Castellanos, Rosario, 41, 59
Castellón, Dimas, 110
Castillo, Adán, 178, 179
Castillo, Efraim, 309, 317
castillo interior de Medea Camuñas, El, 284
Castillo, Julio, 44, 57
Castro, Bélgica, 88
Castro Campillo, Claudio, 208
Catania, Alfredo, 81, 87-89, 96-97
Catania, Carlos, 133
Catania, Gladys, 88
Catania, María, 96
Cavallini, Leda, 86, 94
Cea, José Roberto, 106
Ceide, Abelardo, 265, 288, 290, 296
Celaya, Jorge, 49
CELCIT, 143, 294
Celia de vacaciones, 103
cena gentil, La, 271
Censurado, 276, 290
Centros de guerra, 310
Cercha, Antonio, 172
cerco, El, 158
Cerdas, Juan Fernando, 86, 88, 90, 94-95
Ceremonia en el templo del tigre, 25
Cerezo, Vinicio, 130
Cerna, Ismael, 120
Cerutti, Franco, 178
César Fonseca Amador, 182
Chabaud, Jaime, 49
chacota, La, 229, 249
chalana, La, 123
Chang in a Void Monn, 334
chapetones, Los, 148
chapuzones, Los, 230, 250
Chávez, César, 326
Chávez, Manuel Lisandro, 133, 137, 142
Chávez, Mauro, 328
Chávez Velasco, Waldo, 104-105
chefa, La, 332
Chejov, Anton, 240
Chinchilla, Miguel, 116
chinfonía burguesa, La, 173
chino, El, 221
chisme, El, 247
Chocolate, campeón, 235, 250
Chong Ruiz, Eustorgio, 202, 206, 211
chou de la hora cero, El, 283
Ciccone, Oscar, 331
ciego, El, 279
cielo no es del Reverendo, El, 105
Cienfuegos, Lucky, 333
Cierren las puertas, 45, 60
Cifuentes, Edwin, 124
Cinco después de las siete, 208
Cinco sueños en blanco y negro, 269
Circe y los cerdos, 41
circo, El, 129
circo requetequerrojo, El, 208-209
circo y otras piezas, El, 105
Círculo de sangre, 274
círculo de tiza caucasiano, El, 199
Círculo vicioso, 33
clamor de los surcos, El, 259
Clausells, 274
clavos, Los, 313, 317
Clementina Suárez Vive, 152
Clotilde en su casa, 25
colina, La, 76, 95
Coliseo, El, 220
Collage para un teatro total, 273

Colón, Guadalupe, 156
Colón, Miriam, 329
color de nuestra piel, El, 23
Comedia Nacional (Costa Rica), 97
Comedia Nacional (Nicaragua), 184
Cómo, cuándo y dónde halló la fortuna el andarín Carvajal, 235
Cómo escribir adolescencia, 48
Cómo fue España encarcelada, 41
Como perros y gatos, 161
Como semilla de coyol, 82, 94
compadres, Los, 152, 163
compañera, La, 242, 250
Compañero, 32
compás de madera, El, 238, 250
Compermiso, 124
comuna, La, 129
Con alfiler en las alas, 84, 94
Concha la bruja, 235
Condado P. M., 266
Conde Alarcos, El, 220
condenados, Los, 129
Conde, Ramón, 284
Condómines, Ramón María, 195, 197
Con el dedo en el fosforito, 133
Con el machete en la mano, 284, 290
Confesiones en el Barrio Chino, 229
confinadas, Las, 270, 291
Congos de Corundú, Los, 201
Con los pies descalzos llenos de barro, 314
¿Conoce usted la Quinta de Beethoven?, 128, 139
consentida, La, 92
conspiradores, Los, 148
Constantini, Daniel, 49, 57
Contigo pan y cebolla, 22, 228
contrabandistas, Los, 103
contreras, Los, 173
Contreras, Alvaro, 122
Con tus palabras, 240
Cook, Peter, 178
Coquí corihundo vira el mundo, 284, 290
corazón del espantapájaros, El, 123
Córdoba, Getsy, 274
Córdoba, Jorge, 266
Córdoba, Pedro Tomás de, 257
cordoncillo gesticulatorio, El, 49
Cordón umbilical, 314, 317, 320
Córdova, Samara, 129, 138
Coribantes, 289
Corletto, Manuel, 125-126, 138-139
coronel de la primavera, El, 124, 139
Coronel Urtecho, José, 173
Corrales, José, 338
Correa, Armando, 239
corrido de Juan el drogado, El, 327
corrido de los dos hermanos, El, 40
corriente, La, 40, 59
Corrupción, 277, 290
corsario negro, El, 41
corsario y la abadesa, El, 226
Cosas de muchachos, 31
cosas simples, Las, 28
cosecha, La, 182, 186, 317
Coser y cantar, 336
Cossier, Darío, 109, 115
Covarrubias, Francisco, 219
crack de octubre, El, 110
Creonte, 307
Cristal roto en el tiempo, 261
Cristo de Indias, El, 86
Crónica de una traición, 108
Crónica de un desayuno, 44
Cruz, Giovanny, 313
Cruz, Migdalia, 334
Cruz, Víctor Hugo, 125-126, 133, 138-139, 143
cruz y el cetro, La, 314
Cuadernos del Taller San Lucas, 173
cuadrante de la soledad, El, 25
Cuadra, Pablo Antonio, 173-174
Cuadro de nuevas costumbres, 128, 139
Cuando el cristal se rompe, 130
Cuarenta años después, 261
Cuarta dimensión, 41
Cuarta luna, 58
cuarta pared, La, 248, 255
cuarterona, La, 329
cuarto más tranquilo, El, 39
cuatrocientos, Los, 153, 163
Cuatrocientos años de Tegucigalpa, 152, 159, 163
Cuba and the Teddy Bear, 331, 337
cucarachita Mandinga, La, 195
Cúcara Mácara, 37
Cuentas por cobrar, 38
cuento de la migra, El, 327
Cuentos, cuentos y más cuentos. . ., 261
Cuentas viejas, 274
Cuentos de barrio, 328

Cuentos del callejón de la Yaya, 313
cuentos, Los, 244
cuervos están de luto, Los, 25
cuervo y el zopite, El, 208
cuestión, La, 242
Cuevas, Clara, 266
Cueva de ladrones, 275
Culebra U.S.A., 267, 290
Cupo limitado, 46, 60
cura por el tabaco, La, 226
cushero, El, 135
Cuzzani, Agustín, 126

12 de octubre y después, 314
D'Acosta, Ofelia, 295
Dallal, Alberto, 35
Dalton, Roque, 111
Damas de alcurnia, 130
damas modernas de Guanabacoa, Las, 337
Damirón, Rafael, 302
Danza del Diablo, 193
danza de los zopilotes, La, 183
danza de Mingó, La, 311, 317
Darío, Rubén, 103, 176, 185, 200
Dávila, César, 156, 162
Debiera haber obispas, 25
de Carvalho-Neto, Paulo, 163
de Castro, César, 240
De como San Cleto le vendió a San Cleto, 246
De como Santiago Apóstol puso sus pies en la tierra, 247
De como. . . la persecución de Octavio Pérez, 268
De dos en dos, 233
Deep Sleep, 334
Defensa y producción, 184, 186
De frente marchen, 138
de Ghelderode, Michel, 106
Deive, Esteban, 312
De la calle, 44, 53, 59
de la Cruz, Sor Juana Inés, 21
de la Iglesia, Alvaro, 130
de la Paz, Félix, 234, 249
de la Riva, Alberto
de la Rosa, Manuel, 199, 202
del Cabral, Manuel, 312
del Castillo, Dante, 36, 39, 59
del Cioppo, Atahualpa, 87, 89
Delito, condena y ejecución de una gallina, 123, 138
del Pino, Amado, 240
Demasiadas flores para Rodolfo, 204, 211
Del miedo a la razón, 130
Del monte, Félix María, 302
del Río, Marcela, 24-26
del Rosario, Agustín, 202, 206
del Rosario, Armando, 241
del Saz Agustín, 15
del Valle Inclán, Ramón, 106-107
De paso, 34
De pie, 243
De Puerto Rico a Nueva York, 329
derecho de crecer, El, 35
derrumbe, El, 234
desaparecidos, Los, 128
descomposición de César Sánchez, La, 268, 290
desempleo, El, 39, 59
Desengaño del pueblo, 327
desmonte, El, 259
Despertar, 327
Después de las 5:00 P.M., 272
Después del manglar, 206, 211
destierro, El, 34
Destino manifiesto, 183
Desván, El, 201
de Tavira, Luis, 29, 57, 63
detective, El, 161
De tiempo en tiempo y sin importancia, 83, 95
Detrás de la noche, 206, 211
Detrás de la muralla, 311
Diálogo entre el enterrador y un zapatero, 35
Diálogo entre el gordo y el flaco y una rockola, 124
Día de pájaros, 130, 138
día que a mí me maten, El, 127, 139
día que Monalisa dejó de sonreír, El, 43, 60
Díaz, Francisco, 102
Díaz, José, 195, 197-198, 202
Díaz, Jesús, 232, 249
Díaz, Julio, 133
Diciembre victorioso, 163
diente de mi hermanita es de Dios, El, 309, 317
diez estómagos de Moisés, Los, 151

diezmos de Olancho, Los, 150
Dime que yo te diré, 284, 291
Dios de primavera, 246
Dios en el Playgirl de noviembre, 279
Dios es zurdo, 127, 138
Dios te salve comisario, 240
Disla, Reynaldo, 314, 317-318
Divinas palabras, 28
Doce paredes negras, 269
dolores de un rey, Los, 128
dolorosa historia del amor secreto de José Jacinto Milanés, La, 227
Domingo, 130, 138
Domínguez, Franklyn, 303-305, 318
Donde canta el mar, 83, 95
Donde reinan las arpías, 281
Don Juan Tenorio, 22, 66
Don Quijote de todo el mundo, 308, 318
Doña Ana no está aquí, 175, 185
Doña Beatriz la sin ventura, 122
Doña Robustiana, 172
dorados, Los, 328
Dormía soñándose bella porque era de clase media, 39, 59
Dorr, Nicolás, 225-226, 229, 249-250
Dorticós, Osvaldo, 243
Dos amigos, 234, 249
dos caras del patroncito, Las, 326
Dos que tres, 137
Dos viejos pánicos, 221
Dos y dos son cinco, 126
Douglas, Norman, 209
Dragún, Osvaldo, 222, 252, 262, 283
Drama de los Reyes Magos, 193
Dranky, 277
Duarte, 311
Duarte, Carmen, 240
Duarte, Desiderio, 128, 139
Duarte, fundador de una república, 306
Duarte, Juan Pablo, 318
Duarte Clark, Rodrigo, 326
dulces compañías, Las, 37
dulce encanto del matrimonio, El, 108
Duval, Lorena, 200
Duvergé, Antonio, 311

Echevarría, Rubén, 311
elecciones en breves lecciones, Las, 107
eclipse de los zares, El, 126
Eficaz plan para resolver la desnutrición, 76, 94
ejército perdido en el desierto, El, 113
Electra Garrigó, 221
Elena también era mujer, 290
Ellas en la maquila, 86, 94
Ellos y Judas, 127
emboscada, La, 245, 249
En agosto hizo dos años, 75
En boca de mujer, 272, 290
encuentro, El, 57
En Chiva Muerta no hay bandidos, 231, 249
Endara, Ernesto, 196, 202-203, 207, 211-212
En el viaje sueño, 240
En español se dice abismo, 39
En la oscuridad del laberinto, 49
En la rueda sin fin de los katunes, 139
Entretener para cantar, 128
entierro, El, 290
En un acto, 313
envío real, El, 126
Eppure si muove, 255
era latina, La, 336
Eran las tres de la tarde, 239, 249
Ermelinda, 272
Ernesto, 234
Esa esquina del paraíso, 207, 211
Escaleras para embrujar el tiempo, 176
Escambray mambí, 244
Escambronado, 280
Escándalo en el paraíso, 48, 59
Escándalo en Puerto Santo, 26
Escenas cumbres, 106-107
Escobar, María C., 122
Escobedo, Luis, 130, 138
Esconde el té que tenemos visita, 152, 163
Escoto, Julio, 150
Escuintla, 135
Ese algo de Dávalos, 76
Ese punto de vista, 276
España, Isidro, 151-153, 156, 158, 161-164
espejo, El, 237
espejo humeante, El, 128
Espejos, 278
espera, La, 163, 305
Esperando a Godot, 196
Espigas maduras, 304-305

Espinosa, Tomás, 42, 47
Espinosa, Victoria, 286-287, 293, 295
esquema, El, 233, 250
esquina de los concejales, La, 229
Esquizofrenia Puertorricencis, 270, 291
¿Estamos de acuerdo?. . . Sí, señor, 309
Estamos de pesca, 233
Estampas de mujer, 278
Estación de cambio, 250
estaciones del hechizo, Las, 240
estanco, El, 156, 162
Esta noche juega el joker, 259, 329
Esta noche juntos, amándonos tanto, 26
estepa, La, 240
Estevanell, Justo Esteban, 226, 231, 249
Estévez, Abilio, 236-237, 255
Estorino, Abelardo, 226-227, 235, 238, 255
Estrada, Tito, 152, 162
estupendo hombre, El, 34
estupro de Piedra País, El, 309
eterno femenino, El, 41, 59
Eugenia Victoria Herrera, 261
Evangelina y los majases, 239, 250
Evangelio en vivo, El, 160, 164
Eva sol y sombra, 85, 94
evocadora, La, 266
Evocando a Pepe Milla, 130
Examen final, 239
Exiles, 337
Exodo 76, 138
Expósito, Joseph, 274-275
Expreso a Pandora, 123, 138
extensionista, El, 40, 59
extraño amor de Cora, El, 305
extraño caso de la muñeca que se cayó de un cuento, El, 239

Fabiola, 337
Fábregas, Manolo, 58
fábrica de los juguetes, La, 43, 59
Fábrica de sueños, 105
Fábula de los cinco caminantes, 308, 318
Fábulas perversas, 37
Facio, Rodrigo, 72
falda pantalón, La, 173
Falla, Carlos Luis, 81
Fame, 337
familia de Benjamín, La, 234
familia Mora, La, 80, 88, 93
Fanfárrea, 80, 92
Fantasmas en el salón, 130
fantoches, Los, 311
farsa del amor compradito, La, 262
Farsas campesinas, 186
Feble, Oscar, 91, 96
Federico, córtame la sombra, 280
Fefu and her Friends, 335
Fela, 280
Felicidad instantánea, 60
Felipe, Carlos, 221, 230
Felipe, León, 50
Fernández de Lizardi, José, 22
Fernández, Eugenio, 213
Fernández García, Gerardo, 234
Fernández Guardia, Ricardo, 72
Fernández, José, 337
Fernández, Manuel, 133
Fernández Morales, Enrique, 174, 179
Fernández Toffé, Santiago, 148
Fernando Poo, 230, 250
Ferrá, Max, 335
Ferrari, Carlos, 285, 290-291, 296
Ferrer, Rolando, 221
Ferrer, Antonio, 35
Ferrocarril, 80, 86, 95
Fiallo, Fabio, 302
Fiesta de enterradores, 124
fiera del Ajusco, La, 59
Figueroa, Mimí, 153, 162-163
Fin de semana, 106
fisgonas de Paso Ancho, Las, 78, 87, 94
Flag Inside, 164, 290
Flores, Anselmo, 172
Flores con rosas azules, 243
Flores Guerra, Las, 35
Flores, Marco Antonio, 128
Flores, Mayté, 295
Fo, Dario, 162
Fonseca Leyva, Francisco, 236, 238, 250
Foreman, Richard, 50, 91
Fornés, María Irene, 335
fosa del mundo, La, 309, 318
Fotoestáticas, 287
Fragoso, Víctor, 336
Fraguada, Federico, 330, 333-334
Franco, Roberto, 113
FrankestELA, 265, 290
Frank, Susana, 57

Fray Sabino, 226
Frente Sur, 184, 187
Frida Kahlo, 35
frontera, La, 138
Fruit Punch, 272
frutos caídos, Los, 25
Fuentes, Carlos, 11, 33, 35, 50, 60
Fuera del juego, 336
fuerza del hombre, La, 36
Fulleda León, Gerardo, 234-235, 251
Funeral Home, 105
fusilado, El, 204, 211
fusil, El, 232

Gaete, Marcelo, 90
Galich, Manuel, 120, 121, 145, 254
Galindo Escobar, David, 108
Gallegos, Daniel, 73-74, 77, 83, 94-95
Gallina ciega, 208
Galván, Felipe, 41
Gambaro, Griselda, 44
García, Bernal, 90, 97
García, Carlos, 135
García, Carlos A., 172
García, Carlos Jesús, 234
García, Iván, 210, 213-214, 307-310, 317-318
García, Tony, 327
García Lorca, Federico, 106, 280
García Márquez, Gabriel, 152
García Urrea, José Antonio, 122
Garrido, Lenín, 98
Garrigán, Jorge Luis, 240
Garro, Elena, 25, 26, 84
Garzón Céspedes, Francisco, 236, 238, 242, 250
gato murió de histeria, El, 123
Gavidia, Francisco, 103, 105-107
gaviotas no hablan inglés, Las, 238
gaviotas no muerden el anzuelo, Las, 238
Gemelos, 91
general Antonio estuvo aquí, El, 231
General hablará de teogonía, El, 224
Genet, Jean, 37, 107, 196, 277, 314
Gerber, J., 265
gerente, El, 39
gesticulador, El, 23
Gilmanesh, 313
Giménez, Carlos, 50, 179
Ginebra, Freddy, 319
ginecomaquia, La, 37
Giner, Oscar, 286
Girón Cerna, Carlos, 121, 235
Girón historia verdadera de la Brigada 2506, 233, 249
Girón todos los días, 234, 249
Gloria la bolitera, 273, 282
Gobierno de alcoba, 77
Gólgota de hierro, El, 272
Golpe a golpe, 232
Gómez, Feliciano, 173
Gómez, José Félix, 285
Gómez, Myrna, 210
Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 220
Gómez de la Vega, Alfredo, 51
González Caballero, Antonio, 33, 34
González Cajiao, Fernando, 156
González Cascorro, Raúl, 232, 249
González, Coqui, 272, 290
González Corrieri, Sergio, 246
González Dávila, Jesús, 42-43, 59
González, Flavio, 48
González Garza, Rubén, 49, 59
González, Gloria, 337
González, Ignacio, 250-251
González, José, 240
González, Juan, 267-269-270, 291
González, Luisa, 90
González, Lydia M., 266, 282, 290-291
González, Lylel, 267, 290
González, Magdaleno, 258
González, Mario, 177
González, Miguel, 35
González, Rafael, 246, 250
González, Ramfis, 286
González, Tomás, 232, 234, 243, 255
Gorostiza, Celestino, 23, 51
Gorostiza, Manuel Eduardo, 22
Goyco, Gloria, 293
gran eclipse, El, 209
gran lengua, El, 126, 139
gran pinche, El, 274, 290
gran robo, El, 137
Granada, 174
Granada Real, 83
gran show o recordando el futuro, El, 183
Gregorio, Jesús, 234-235, 250
Gringo el dragón, 53
grito de Lares, El, 258

Grotowski, Jerzy, 28, 50, 57, 82, 91, 108, 114, 125, 134, 243
grupos
Actoteatro, 112-113, 116
Anamú, 282, 296
Bululú, 113
Cabildo Teatral de Guantánabo, 248
Cabildo Teatral Santiago, 247
Calabaza, 111
CLETA, 50, 52-53, 59, 64, 66
Comedia Nacional, 90
Comediantes, Los, 142
Compañía Nacional de Bellas Artes, 110
Compañía Nacional de Nicaragua, 185
Compañía Nacional de Teatro, 82, 87, 97-98, 134, 154, 166, 201
Contigo América, 53
Cubana de Acero, 242, 245
Diquis Tiquis, 82, 91, 95
Escambray, 92, 236, 241, 245, 249
Flor de Cahíllo, 284
Fragua, La, 154, 160, 164, 167
Itaca, 57-58
Junta Teatral Victoriano, 200
Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Oxolotlán, 56
Moderno Teatro de Muñecos, 84, 93
Montaner, Rita, 241
Nixtayolero, 186
Puerto Rican Travelling Theater, 329
Rascaniaguas, 159, 162
Repertorio Español, 335
Rueca, La, 57, 62
Secreto a Voces, 110
Sol del Río, 32, 111, 113
Superación Guadalupana, 156
Tajo del Alacrán, El, 262, 263, 268, 282
Taller de Histriones, 286, 295
Taller de Teatro Justo Rufino Garay, 181, 186
Tea, La, 288
Teatro Ambulantes de Cayey, 287
Teatro Campesino, 326, 329
Teatro Carpa, 89
Teatro Cuatro, 331
Teatro del Sesenta, 274, 284-285, 293
Teatro Experimental del Ateneo, 286
Teatro Estudio, 241, 252
Teatro La Esperanza, 326, 328
Teatro Nacional de Honduras, 157
Teatro Pobre de América, 330
Teatro Político Bertolt Brecht, 183, 241
Teatro Popular Panameño, 209
Teatro Rita Montaner, 241, 252
Teatro Taller Tegucigalpa, 158
Teatrova, 250
Teyocoyani, 183
Tierra Negra, 89, 94-95
Trashumantes, Los, 202
Yamahalá, 154, 159-160
Yaya, La, 246-247
Wetzl, 55
Xilonem, 184, 186
Guaca, 214
Guadalupe, 327
guarandinga, La, 234
guarizama, El, 150, 161
güegüense, El, 171, 173-174, 180, 184
Guelman, Alexander, 224
guerra del banano, La, 203, 211
Guerrero negro, 45
Guevara, Adam, 49
Güitrón, Antonio, 130, 139
Gulliver dormido, 79, 94
Gumarcaj sin olvido, 129
Gumero, Adelina, 109
Gurrola, Juan José, 50, 57
Gustave, Roberto Edgar, 108
Gutiérrez, Ignacio, 226, 230-231, 249
Gutiérrez Joaquín, 81, 88, 94-95
Gutiérrez, Miguel, 155
Gutkin, Adolfo, 242
Güeybaná, 284

Haciendo calle, 48
Halcones fueron, halcones son. . . así es el son, 184, 187
Hamlet y las galaxias, 81
Ha muerto una mujer, 234
Handke, Peter, 286
Hasta hacernos polvo juntos, 39
hatero en el seibo, El, 311
Hay un ángel caído en el primer plano, 312
Henríquez Ureña, Pedro, 302-303
herederos de Segismundo, Los, 43
Heredia, José Ma., 220
Hernández, Adolfo, 144

Hernández Aguirre, Marco, 104, 106
Hernández, Eloy, 240
Hernández, Espinoza, Eugenio, 226, 230, 249
Hernández, Gilda, 244, 246, 249
Hernández, Jaime, 88
Hernández, Leopoldo, 338
Hernández, Luisa Josefina, 23, 25, 60, 63
Hernández, Maximiliano, 111
Hernández, Rafael, 234
Hernández Savio, Reinaldo, 226, 231, 249
Hernández Vielmann, Jorge, 130
Hernández, Virgilio, 235
Herejía, 44, 60
héroe, El, 74
héroes inútiles, Los, 42, 60
Herrera, Alejandro, 86
Herrera, Luis, 133
higiene de los placeres y los dolores, La, 27
hijo de Arturo Esteves, El, 232, 249
Hijo de hombre, 80
Hijos, 327
hijos, Los, 237
hijos del Fénix, Los, 308
hijos del maíz, Los, 152, 159
hijos de Sánchez, Los, 33
hijos de Segismundo, Los, 60
Hiriart, Hugo, 36-37
historia del loco que se volvió cuerdo, La, 279
Historia del movimiento obrero, 152
Historia de los siete soles, 113
Historia de Miguel, 41
Historia de una decisión, 184, 187
historias prohibidas de Pulgarcito, Las, 111
hoguera, La, 47
Hollinight, 338
hombre de la barca, El, 85
hombre que nunca llegaba, El, 312
hombre sin cabeza, El, 311
hombre terrible del '87, El, 266, 291
hombres del Chamelecón, Los, 111
hora de asesinar a Sandino, La, 163
horas de los dioses nocturnos, Las, 276
hormigas, Las, 79, 80, 94
Hotel melancolía, 281
Huasipungo, 80
Huelga, 245, 249
Huélum o cómo pasar las matemáticas sin problemas, 38, 60
Huerta, Jorge, 326, 328
Huis Clos, 76, 271
Humor de la reina, 173
Hurtado, Gerardo, 131
I am Celso, 328
Ibáñez, José Luis, 27, 50
Ibáñez, Juan, 27-28
Ibargüengoitia, Jorge, 25
Ibarra Navia, Jorge, 239
Ibsen, Henrik, 14, 261
Icaza, Alberto, 175, 177, 185
ídolo, El, 272
Iglesias, Alejandro, 240
Ignacio Fulgores, 128
Iguaniona, 302
ilegales, Los, 45, 59
imagen del otro, La, 280
impacto, El, 231, 249
Incháustegui Cabral, Héctor, 304, 307
Inclán, Federico S., 35
Incomprensión, 156
india bonita, La, 150
Influencia de las ideas modernas, 258
Inmaculada, 27
inmortales, Los, 128, 139
inquilino, El, 84
insólito caso de Miss Piña Colada, El, 285, 290
intereses compuestos, Los, 78
intereses creados, Los, 337
Interioridades, 309, 318
Intimidad, 38
intrusa, La, 172
invasión, La, 89, 94
invasores, Los, 46
Ionesco, Eugene, 197, 261, 307
ira del cordero, La, 105
Irizarry, Richard, 333
Istarú, Ana, 85, 94
Isuegi, Esteban, 176

jardín de las delicias, El, 43
Jesurum, John, 334
Jiménez, Mauricio, 49, 67
jinete de la divina providencia, El, 37
Jodorowsky, Alexandro, 24, 27-28, 49
Jouvet, Louis, 24

Juan el obrero, 284
Juan y su mundo, 183
juego de él, El, 59
juego de la trampa, El, 267
juegos de la trastienda, Los, 243, 255
Juegos fatuos, 37, 60
Juegos históricos, 126
Juegos impuros, 37
Juego peligroso, 277
Juegos profanos, 37
Jugando a la gallina ciega, 107
juicio, El, 32
juicio, El, 246, 249
juicio de Víctor Campolo, El, 267, 290
Juicio final, 203
juicio y el jaguar que no murió, El, 129
Juliá, Raúl, 329
Julián, Aquiles, 312, 317
Junco, Tito, 232-233, 249
Júpiter, 103

Katevas, Juan, 98
Koltès, Bernard Marie, 13

laberinto, El, 77
Lacomba, José, 286
lagartijas sobreviven, Las, 130
Laguerre, Enrique, 329
Laínez, Daniel, 148, 150
Lam, Abel, 130
Lamento borincano, 290
Lamas, Armando, 236, 239, 249
Landaverde, Moisés, 153, 161
L'anima sola de Chico Muñoz, 86
Laredo, Rómulo, 182, 232, 234
Lara, Maricela, 55, 60
Lauten, Flora, 246
Laviera, Tato, 331-332
Leal, Ray, 327
Lecoq, Jacques, 209
Leis, Raúl, 196, 202, 205-207, 211, 215
Lenguas muertas, 37, 59
leñador, El, 201
Leñero, Estela, 48
Leñero, Vicente, 29, 32-33, 36, 42, 48, 59-60
León, Humberto, 239
Leopardos, máscaras y ratones, 235, 250
Lepe, Frank, 135
Lewis, Irne-Olivier, 327
Lewis, Oscar, 33
Licona, Alejandro, 36, 38, 59, 60
líder máximo, El, 312
Liera, Oscar, 36-37
Ligia Elena está contenta, 287, 290
Lila la mariposa, 221
Límite de velocidad, 84
Limón Arce, José, 258
Línea viva, 268
Lisandro Chávez, Manuel, 121, 132
Lisístrata odia la política, 305, 318
Living Theatre, 52, 200, 224
Llamas, Humberto, 247
Llerena, Cristóbal, 301
Llerena, José, 103
Llévame a la pelota, 230, 249
Lloréns Torres, Luis, 258
llorona, La, 56, 60
Lluvia de oro, 239, 251
Lluvia de Vincas Pervincas, 127
Lobo Go Home, 207
locura en el techo, La, 128
long-playing de nuestra historia, El, 281
Lope de Rueda, 182
Lo peor del boxeo, 205, 211
López Arellano, José, 41
López Navarro, Rubén, 49
López Vallecillos, Italo, 104, 106
López, Willebaldo, 29, 31-32
Lo que dicen las manos, 266
Los que se van se divierten con las flores del camino, 281
Louvabagu, 156, 162
Lucero, Jaime, 313
Lucero, Miguel, 248
Lucha, 232
Lucha contra bandidos, 245
Lucio en el desierto, 130
Lupita se fue del rancho, 265
luto robado, El, 74
Luz de gas, 176
Luz negra, 105
Luz y sombra, 91
Lyra, Carmen, 75, 92

1834, 90, 95
1856, 86, 88, 90, 95
1925, 209, 211
1996, 268
Macario, 284

Macías Pascual, Raúl, 232-233, 249
Macario y Felipa, 303
Macaya, Enrique, 81
Macedonio el viejo, 83
Machado, Eduardo, 337
Machada, Gerardo, 227
machismo, El, 247
macho y el guanajo, El, 247
Madach, Imre, 14
Madre nuestra que estás en la tierra, 85
madres de la Plaza de Mayo, Las, 152, 163
madre y la guillotina, La, 336
Mi madrina, 81
Magaña Esquivel, Antonio, 25
Magaña, Sergio, 24
Magdalena, 72
Magdaleno, Mauricio, 23
Maisonet, Luis, 286
Maldonado, Josefina, 285
Maldonado, Premier, 280
malangas, Las, 182
Malasangre, 276
Malditos, 25
Malén, 280
Maldonado, Josefina, 280
Malinche Show, 32
Mamasié, 313
Mambrú se fue a la guerra, 228, 249
mandamientos de la ley del hombre, Los, 40
mangos de Caín, Los, 227
Manicomio, 152, 161, 163
manifiesto comunista, El, 80
Manos arriba, 45
manos de Dios, Las, 25
manos vencidas, Las, 106
Manuela Siempre, 81, 94
Manuscrito encontrado en Zaragoza, 34
Máquina, 38
máquinas de coser, Las, 49
Marat, Abniel, 274, 278-280, 290-292
Mar azul, 208
Marcos, José R., 239, 251
Mariana, 131
María Antonia, 230, 249
María del Rosario, 277, 290
María Picana, 211, 215
María Picana, 206
Marichal, Teresa, 275-277, 291
Margules, Ludwik, 27, 63
Marín, Gerard Paul, 260, 263
Márquez, José, 267, 270, 292
Marqués, René, 259, 261-262, 286, 329
Márquez, Rosa Luisa, 287
Marrero Núñez, Julio, 266, 291
Marsicovétere, Miguel, 121
Martorell, Antonio, 287
Martí, José, 17, 111, 220, 334
Martín, Manuel, 335, 337
Martín, Mario, 338
Martina Revolucionaria, 184, 186
Martínez, Caridad, 255
Martínez de Trujillo, María, 320
Martínez, José de Jesús, 196, 198, 202-204, 211-212
Martínez, Marcos, 327
Martínez Medrano, María Alicia, 56
Martínez Tolentino, Jaime, 280
martirio del pastor, El, 78, 115
Martirio de Morelos, 32, 60
Más allá de la búsqueda, 307-308, 318
Más allá de las montañas, 161, 164
Más allá del silencio, 131
Máscara, 66
Máscara contra cabellera, 45
Mascarada, 281
Máscara exige la vida, 174
Máscara para dos desconocidos, 238, 250
Máscaras, 35
Mascazate, o anhelos de Oaxaca, 328
Masses are asses, 333
Maten a Borges, 272, 274
Matilde, 280
McKay, Dora, 196
McKay, Roberto, 198-202, 208-210, 214
McMillan, Frank, 198
mentira, La, 196, 202
Medea en el espejo, 223
Medina, Augusto, 126, 128, 139
Medina, Félix, 172-173
Medina, Gilberto, 208
Medina, Julio, 246
Molina, René, 136
Medinón, 150
medio pelo, El, 34
Me importo yo, 272
Mejía, Medardo, 148, 150
Mejías, Rodolfo, 142
Meléndez, Roberto Arturo, 104, 105

Menasée, Aliné, 57
Mencos, Carlos, 122, 131, 139, 141
Mencos, Roberto, 131
Memorias de un proyecto, 231
Méndez Dávila, Lionel, 128, 139
Méndez, Melvin, 82, 84-85, 90, 94
Méndez Ballester, Manuel, 259, 297
Méndez Quiñones, Ramón, 258
mendigos o el pato macho, Los, 230
Mendizábal, Ricardo, 133
Mendizábal, Rolando, 129
Mendoza, Héctor, 27-29, 50, 57, 63
Menén Desleal, Alvaro, 104, 165
Mérida, Ernesto, 134
Metamorfosis de una pena, 281
Méteme el hombro, 85, 94
Meyerhold, Vsevolod E., 24
Midnight Blues, 332
miel del abejorro, La, 150, 161
Mientras más cerca más lejos, 248
Mientras Santiago ardía, 227
Milán, José, 231
Milanés, José Jacinto, 220
milicias populares, una prioridad de nuestro proceso, Las, 184, 186
Mi linda Costa Rica, 92
Millán, Lucero, 181
Mi niño, Franz, 313, 318
milagro, El, 40
mil y una noches guajiras, Las, 234
Miriam la buena, 311
Mi Señoría, 259
miserable, Los, 81
Miss Panamá, 207
Mister John Tenor y yo, 121
Módulo 104, 275, 291
Modus vivendi, 206
Molina, Luis, 294
Molina, Samuel, 280
Molinaza, José, 312, 318, 320
Molinos de viento, 246, 250
Moncada, Luis Mario, 49
monje, El, 34
Monk, Meredith, 91
Montalbán, Elena, 289
montaña encendida, La, 196
Monteforte Folelo, Mario, 126-128, 139
Montero, Reinaldo, 240, 250
Monteforte Bonilla, Augusto, 122
Montes, Manolo, 92
Montes de Oca, Leonardo, 159
Montes Huidobro, Matías, 335
Montoya, Danilo, 81, 94
Montoya, María Tereza, 51
Morales, Aleyda, 275, 278
Morales, Jacobo, 267, 269
Morales, Fernando, 174
Morales, Ofelia, 172, 179
Morales Monroy, Rubén, 132, 142
Moreau, André, 24, 109, 115
Moreno, Manuel, 197
Moreno, Miguel, 196, 200
Moreno, Rafael, 328
Moreno, Verónica, 90
Moreno, Zora, 284, 290-291
Morir del cuento, 227-228, 233, 255
Morris, Andrés, 149-150, 157, 161, 163-164
Morton, Carlos, 328
mota blanca, La, 183
Moulaert, Jean, 72
movida de Víctor Campolo, La, 267, 291
Movimientos en el sol, 209
Mrozek, Slamovir, 209
múcura, La, 272
Muchachas modernas, 103
Muchas gracias por las flores, 269
Mucho gusto en conocerla, 30
Mudanza, La, 33
mueca de Pandora, La, 276
Muerte del héroe, 208
muerte va por dentro, La, 196
Muguercia, Magaly, 254
mujer de sal, La, 204, 212
mujer deshabitada, La, 176, 185
Mujeres del siglo XX, 172
mulato de Ochoa, El, 151
Müller, Heiner, 11-13
mundo de los barrios, El, 138
mundo de Marian Durán, El, 129
muñeca de crepé envuelta en celofán, La, 264
muñeca de Gysina, La, 309
Muñoz, David, 288
Murámonos Federico, 81, 94-95
Muratti, José M., 274
Murillo Selva, Rafael, 154-155, 158, 162-163
Muro, María, 42, 48
Mutti, Merel, 213

9 de enero, El, 211
nacimiento de Dionisios, El, 302
Nada como el piso 16, 26, 59
Napoleón Rodríguez, José, 107
Naranjas en Saigón, 234
Naranjo, Carmen, 81, 94
navaja de Olofé, La, 336
Navajas, Esteban, 204
Navarra, Gilda, 286, 295
negación de la naturaleza, La, 103
Negros, 209
negros pájaros del adiós, Los, 37
nictálopes, Las, 48
nido de Macuá, El, 205, 211
Nieborowski, José, 172
Nietzsche, Federico, 76
Nieva, Gerardo, 115
Nieves, Juan Carlos, 314
Nilo, mi hijo, 34
Ni mi casa es ya mi casa, 75
niña del río, La, 174
niña en el palomar, La, 122
niña quiere ver televisión, La, 159, 162
niños prohibidos, Los, 43
Ni un sí ni un no, 227
noche del año mil, La, 58
Noche del Fuego, 193
noche de los asesinos, La, 223-224, 314
noche de Viwili, La, 176, 186
Nocturno en el sexo de los unicornios, 279, 291, 292
No dar gato por liebre, 240, 250
Nodarse, Prudencio, 149, 156
Nogoa, José, 184
Nokan y maíz, 240
Nosotros, 175, 188
No todas lo tienen, 261
Nova, Ignacio, 314
Novela, 278
novia de Tola, La, 174
noviazgo, El, 187
novios, Los, 246
Novo, Salvador, 23
nublados del día, Los, 83
Nuestro señor Quetzalcóatl, 42
nuez del saber, La, 240
Núñez, Enrique, 240
Núñez, Nicolás, 57, 63

Obituario puertorriqueño, 333
objetos malos, Los, 34
obra que no tiene nombre, La, 311
Ocaña, Juan, 81
Ocaso, 173
Oceransky, Abraham, 63
Ocho mujeres, 286
Octubre, 242
Octubre terminó hace mucho tiempo, 34
Odebí el cazador, 230
Odin Teatret, 208
Oficio de hombres, 150, 161, 164
¡Ojo al Cristo!, 183, 186
Ojos para ver, 336
Oldemar y los coroneles, 74
Olímpica, 27
Oliva, Luis, 286
olla, La, 283
Ollantay, 171
Olmos, Carlos, 36-37, 59, 60
Olú Clemente, 332
Omar y los demás, 305, 318
Once a Family, 327
once en punto y sereno, Las, 271, 291
Ondina, Lucy, 155
O'Neill, Carlota, 36, 41
ópera de tres centavos, La, 285, 337
Ordóñez Argüello, Alberto, 174
Orihuela, Roberto, 245-246, 249
Orinoco, 25
Ornés, Maricusa, 289, 295
Oropel, 107
Orquídeas a la luz de la luna, 35, 60
Ortega Pompilio, 155, 164
Otelo y la soledad, 81
Otero, Aníbal, 282
otra cara de la luna, La, 86, 94
otra estrella en el cielo, La, 306
otra maldad de Pateco, La, 287, 290
Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma, 231
otro lado lejano, El, 156
Our Lady of the Tortilla, 337
Oveja Negra, 208-209

Pachencho vivo o muerto, 227
Paco Alfonso, 221-222, 243
Padilla, Heberto, 336
Padilla, Norma, 124, 134-135, 140, 144
Pagura, Rubén, 86, 90, 95
país y las mariposas, El, 278

Pájaros del norte, 172
Palabras prohibidas, 153, 161
Palacio de Jarlem, 330
palacio de los cartones, El, 229
Pancha Carrasco reclama, 95
Pan para tu matate o mátate por tu pan, 132
Pantallas, 336
Pantojas, Antonio, 272
Papalotl, 41
Papanatas, 121
Paper Toilet, 332
Papoleto Meléndez, Jesús, 331
Papp, Joseph, 293, 329, 331
parábola del andarín, La, 262
Paraíso 1956, 231
paraíso de los imprudentes, El, 105
paraíso recobrado, El, 245
Paraíso torcido, 129
Pareces un Otelo, 56
parque de la Fraternidad, El, 223
Parrado, Gloria, 231
Paseo al atardecer, 276, 290
pasión según Antígona Pérez, La, 261, 262, 274
paso de las aceitunas, El, 182
Paso de madrugada, 25
Pasos, Joaquín, 173
Pastel de zarzamora, 43
pastor de Orihuela, El, 235
Pastor, Edwin, 109
patio de Malulú, El, 246
patriota, 135
patrulleros, Los, 151, 163
Payasos y piratas, 209
Paz, Albio, 242, 244-246, 249
paz de la buena gente, La, 30
Paz, Donald, 113
Paz, Octavio, 24, 50
Pedro Manso, 234
Pelearán 10 rounds, 33
Pelo de alambre no se rinde, 330
Pellerano, José Francisco, 302
penitenciaria, La, 120
Pensarás que todo lo que has visto puede ser cierto, 269
Peña, Mario, 116
pepa está en la Ashford, La, 270
Pepita de Marañón, 200, 206, 211
pequeño Leclerc, El, 313, 318
pequeño señor, El, 150
Pereira, Manuel, 338
Peregrina, Sergio, 41
peregrinaje semántico de Cheo, El, 240
peregrino, El, 313
Pérez, Carlos, 246
Pérez Coterillo, Moisés, 15
Pérez Garay, Flora, 274, 290
Pérez Garay, Idalia, 285
Pérez, Iván, 248
Pérez, Jossie, 289, 295
Pérez Rey, Lupe, 86, 94-95
Pérez Valero, Rodolfo, 234-235, 250
pereza es la madre de todos los vicios, La, 131
pericas, Las, 229
Perla, La, 283
Perro huevero aunque le quemen el hocico, 251
persiana, La, 231
pescado indigesto, El, 121
pescador, El, 81, 94
peste negra, La, 148
Petenera, La, 173
Petrovich, Ivonne, 290
piel del sueño, La, 204
Pietri, Piedro, 333
Piezas de museo, 232
Píldoras del doctor Naranja, 104
Pilo Tamirano Luca, 31
Pinocho Rey, 88
Pinos Nuevos, 248
Pinza, Carla, 332
piña y la manzana, La, 37
Piñera, Virgilio, 37, 221, 225
Piñero, Miguel, 331-333
Piñones, 332
Pipita, el detective, 161
Pipo Subway no sabe reír, 265, 330
Pira, La, 30
Pirámide 179, 306, 315, 318
Pirandello, Luigi, 73, 106, 175, 195, 221, 240, 261, 278,
Piscator, Erwin, 77
pistolas de Pedro Navaja, Las, 90
Pizarro, Pablo, 266
Plácido, 234, 251
Plaza de la convalecencia, 278
Playa Azul, 45, 59
plena murió en Maragüez, La, 270

poder de los hombres, El, 46
Poet's Cafe, 333
policía y el pelado, El, 59
política del mundo, La, 193
Polls, Esteban, 87, 92
polvo del tiempo, El, 44
Pomares, Raúl, 247-248
Popol Vuh, 91, 108, 128, 136
Por el camino van los campesinos, 173
Por las tierras de Colón, 43
Por si se mueve, 160, 163
Portillo, Estela, 328
Povod, Reinaldo, 331, 337
Preciosa y otras tonadas que no llegaron al hit parade, 282
predicador, El, 315
pregoneros, Los, 78
premio, El, 184
Prida, Dolores, 335-336, 339
primera vez, La, 239
Primera y pa'lante, 238, 250
príncipe no debe morir, El, 108
Principio sin fin, 137
problema del inquilinato, El, 211
Profanación, 46, 60
profanadores, Los, 234, 251
profanos, Los, 76
proposición, La, 240
provisiones, Las, 246
Pueblo rechazado, 29, 32
Puente negro, 328
puerta, La, 174, 176, 185, 195
Puertas adentro, 272
Puerto Limón, 81, 88, 94-95
Puerto Rico fua, 285, 291
Puertorriqueños homosexuales, 286
pulga, La, 283
pulpo, El, 26
Punto de referencia, 77, 95
Puerto 70-20, 81
Puta Vida Trilogía: This Bitch of Life, La, 337

¡Qué cuarenta días con sus cuarenta noches!, 184
Quediello de Bosch, Carmen, 313
Que el diablo te acompañe, 228
¿Qué encontré en Nueva York?, 331
¡Qué honorable familia!, 176-177, 186
Queiman Suárez, Jaime, 108
Que las paredes no oigan, 175
¿Qué pasó en Morimbó?, 174-175
¿Qué te pasa con el disco?, 94
Quetzalcóatl o la búsqueda de sabiduría, 49
¿Quién juzgará a los jueces?, 107
¿Quién va a morderse los codos?, 127
Quiles, Edgar, 298
Quíntuples, 261-262, 274, 290
Quintero, Héctor, 226, 228-229, 249-250
Quintero, Pedro, 103
Quinteros, Ricardo, 177-178
Quitate tú, 261, 291

Rabinal Achí, 119, 171
Ramírez, Agustina, 272
Ramírez, Alexis, 161
Ramírez, Gregorio José, 83
Ramírez, Guillermo, 134
Ramírez, Ivette, 334
Ramírez Córdoba, Antonio, 272, 278
Ramona, 245
Ramón Arepa, 314
Ramos, Juan Antonio, 221, 253
Ramos Escobar, José Luis, 281-282, 298
Ramos Perea, Roberto, 273, 275-276, 290-291, 293, 297-298
rapaces, Los, 102
Ranucci, Lucio, 72-73, 86, 178
Raptóla, violóla y matóla, 38, 59
Rascón Banda, Víctor Hugo, 42, 44, 59, 60
raya, La, 38
razón triunfará, La, 155, 162
real envío, El, 139
Recomendaciones sobre la muerte del bandido nombrado Polo Vélez, 234
Recuerdos de Tulipa, 231
Rechani Agrait, Luis, 259
Reguera Saumell, Manuel, 226, 231
regreso del rey del toldo, El, 231
Reinhardt, Max, 24
relaciones familiares son algo importante, Las, 184, 186
remachador de remaches, El, 242
renacimiento, El, 30
rentista, El, 245
repetición, La, 223
Réquiem por Yarini, 221, 230

resentida, La, 329
Reserva en abril, 338
Residencial Los Pinos, 49, 58
Resistolero, 161-162
Responso por un amor triste, 274
resucitado, El, 85
Retratos, 161
retrete, El, 128
Reuben, William, 79-80, 88, 94
revistas
  Alcaraván, 168
  Alero, 144
  Ariel, 168
  Arteteatro, 144
  Boletín Informativo Teatral, 98
  Cabra, La, 65
  Chicano-Riqueña, 328
  Chido, El, 66
  Chismes, El, 66
  Conjunto, 253-254
  de las Naciones, 144
  del Teatro Popular, 253
  Dramaturgos, 338
  Escénica, 66
  Grito, El, 328
  Intermedio, 298
  Managua, 173
  Repertorio, 66
  Tablas, 253-254
  Tía Cleta, La, 53, 66
  Tragaluz, 168
  Tramoya, 51, 66
Revoltillo, 337
Revolución en el infierno, 275, 291-292
Revolución en el paraíso, 290
Revueltas, José, 25
Revueltas, Raquel, 253
Revueltas, Vicente, 224, 241, 252
Rey Clinejas, El, 305
Reyes, Candelario, 154, 160, 162-163
Reyes, José Trinidad, 147, 160
Reyes, Luis Eduardo, 49
Reyes Palacios, Felipe, 35
Rico y Lázaro, 280
Riera Pinilla, Mario, 196
Riesgo vidrio, 39
rifa, La, 172
Río Alto, 237
Río para no morir, 54
Ríos, Marcial, 174
Ríos Montt, Efraín, 129
risible y trágica ascensión de Rubén Acíbar y su ejemplar caída, La, 233
Rivas Bonilla Alberto, 103
Rivera, José, 334
Rivera, Nelson, 278
Rivera Santa, Iliana, 274
Rizk, Beatriz, 18
Roa Bastos, Augusto, 80
Robles, Fabián, 85
Robles, Ingleberto, 131
Robleto, Octavio, 174, 175, 185
robo del cochino, El, 227
robo del motor, El, 245
Roca Rey, Bernardo, 49
Rodas, Juan Carlos, 131
Rodríguez, Abraham, 236
Rodríguez, Alberto, 289
Rodríguez, Arturo, 317, 320
Rodríguez, Diana, 240
Rodríguez, Eduardo, 35
Rodríguez Fernández, Arturo, 314
Rodríguez, Filiberto, 183
Rodríguez, Héctor, 208, 210
Rodríguez, Jesusa, 67
Rodríguez, Jorge, 282-283, 289, 294
Rodríguez, José A., 248
Rodríguez, Lázaro, 236, 237
Rodríguez, Roberto, 329
Rodríguez Suárez, Roberto, 266
Rodríguez, Walter, 266-268, 290
Rojas, Luis, 280
Rojas, Miguel, 82-84, 94-95
Rojas, Teresa, 338
Rojas, Xavier, 49
Rolland, Romain, 23
Rolón, Rosalba, 331
Roma, Octavio, 328
Román Calvo, Norma, 48, 59
Romeo y las brumas, 81
Romero Lucas, Fernando, 129
Romero, María Soledad, 330
Rompecabezas, 44
Rompecabezas, 266
Rooner, Charles, 24
Rosa de dos aromas, 25, 59
rosa del paraíso, La, 172
Rosalba y los llaveros, 25
Rosales, Manuel, 173
Rosales, Mario, 86, 94

Rosario Quiles, Luis A., 267, 291, 296
Roberto d'Eureux, 258
Rowinski, Samuel, 77, 87, 94, 115
Ruchica, Werner, 57
R.U.D.I., 314
Rueda, Manuel, 304, 317-318
Rueda Roja, La, 283
ruedo de la mortaja, El, 139
Ruelas, Enrique, 49, 51
Rufino López, Justo, 157, 165
Ruiz, Bebo, 236, 239, 248, 250
Ruiz, Ernesto, 272
Ruiz de Alarcón, Juan, 21
Ruiz Escobar, Jaime, 267, 269, 293
Ruiz Mercado, José, 49
Rulfo, Juan, 284
Ruvalcaba, Eugenio, 41

Sábado corto, 228, 250
¿Sabes?, voy a tener un hijo, 46
Sabido, Miguel, 27
Sabina, 240
Sáenz, B. Manuel, 172
Sáenz, Guido, 72
Salarrué, 111
Salazar, Humberto, 130
Salcedo, Hugo Octavio, 49
Salí del caserío, 284
Salinas, Pablo, 25
Salomón, Roberto, 116-117
salto, El, 239
Salvador, Francisco, 149-150, 154, 157, 162, 165-166, 168
Salvador, Monserrat, 92
Sánchez, Ernesto, 338
Sánchez, Herminia, 242-243
Sánchez, Luis Rafael, 260-262, 274, 290
Sánchez, Roberto, 176-177, 186
Sánchez, Tacho, 177-179
Sánchez Mayáns, Fernando, 25
Sancho, Alfredo, 86
Sandino, César Augusto, 172, 176, 183
Sandoval, Rafael, 57
Sandozequi, Hernán, 91
San Juan de Dios, 49
San Matías destrabado y punto, 107
Sano, Seki, 24, 77, 178
Santa Camila de La Habana Vieja, 226, 230, 249
Santa Catarina, 30
santa noche del sábado, La, 271
Santaliz, Pedro, 283-284, 286, 291, 330
Santander, Felipe, 36, 40, 54, 59
Santeiro, Luis, 337
Santiago 57, 231
Santiago Lavandero, Leopoldo, 287-288, 294
Santísima La Nauyaca, 47, 60
santo de fuego, El, 127, 139
San Zapatero, 94
Sara en el traspatio, 231
Sarrachaga, Ignacio, 220
Sardinas en la sartén, 266
Sartre, Jean Paul, 76, 179, 271
Savings, 336
Schajowicz, Ludwig, 240-241, 252
Schmidhuber, Guillermo, 42, 60
Seamos malos, 111
Sebastián sale de compras, 124, 133, 138
Se busca un hombre honesto, 305
Secreticos de amor, 91, 95
Segundo asalto, 203, 212
Segua, La, 75, 95
segura mano de Dios, La, 111
Se hizo seis, 243
Seis piezas teatrales, 41
Semilla del aire, 25
señora en su balcón, La, 26
señor Elmo, El, 86
señorita de Tacna, La, 207
Señoritas a disgusto, 34
señor ministro, El, 129
señor Presidente, El, 123, 132, 139
señores impertinentes, Los, 312
señor y la señora, El, 29, 30
séptimo círculo, El, 77, 94
Serenelli, Mario, 12
Serrano, Yaco, 92
Serret, Guillermo, 41
Serulle, Haffe, 311, 315, 317-319
Shakespeare, William, 329
Shamsul, Juan, 334
Shaw, Bernard, 17
Short Eyes, 331-332, 335
Siempre tuvimos miedo, 338
Sierra Berdecía, Fernando, 259, 329
sierra chiquita, La, 242
Siete contra Tebas, 223
Siete obras experimentales, 187
Siete piezas para una escena, 35

Sieveking, Alejandro, 85
signos del zodiaco, Los, 24
Silencio pollos pelones, ya le vamos a echar su maíz, 28
Si llueve te mojas como los demás, 228
Silva Leal, Felipe, 120
Silva, María, 90
Simó, Ana María, 337
Simona, La, 230
Simulacros, 38
Sinán, Rogelio, 195-196, 202, 207
sirvienta y las tentaciones, La, 39, 59
Sísifo, 313
Sketch urbano, 182
Soberanis, Rodrigo, 131
Soberón, Edgar, 200, 202, 206, 211
Sobre las lunas, 39
Sofisticas, 48
Solana, Rafael, 25
Solá Sellares, María, 132
Soler Puig, José, 234
Solís, Iliana, 196, 208-209
Solórzano, Carlos, 13-14, 25, 49, 60, 122, 145, 311
Solórzano, Humberto, 129
Soluna, 122
Somoza García, Anastasio, 174, 176, 178-179
Sonny, 49
Sosa, Roberto, 168
Soto Rovelo, Roberto, 150
Srribiri, Bensald, 201
Stanislavski, Constantin, 24, 109, 115, 125, 178, 195
Steiner, Federico, 35
Steiner, Rolando, 174-177, 185-186, 190
Stevens, Sandra, 331
Strindberg, August, 14, 261
Suárez, Esther, 240
Suárez Fiallo, Roberto, 103
Suárez Queiman, Jaime, 113
Sucedes cosas extrañas en las tierras del Emperador Cristóbal, 206
sudor o las cosas de la verdad, El, 236
Sueldo según capacidades, 41
Sueños de gente común, 309
sueño de los peces, El, 47
sueño de Matías Carpio, El, 151, 162
Sueños de antaño, 261
Sueños de Penélope, 312, 318
Sueño fantástico, 130
Su majestad el miedo, 125, 139
super, El, 336
Super ocho, 34
suplicio del placer, El, 44
surgimiento de una barriada bruja, El, 211
Swallows, 337

tablero de las pasiones de juguete, El, 38
Tamaño, José, 72
También los indios tienen corazón, 103
Tangentes, 25
tanque vacío, El, 41
Tapia y Rivera, Alejandro, 257-258, 329
Teatro histórico hondureño, 148
Teatros
  Alhambra, La, 221
  Arcadas, Las, 73
  Braulio Castillo, 295
  Carpa, 96, 97
  Casa de Teatro, 319-320
  Casa Flavio Herrera, 143
  Centro Cultural San Pedro Sula, 166
  Centro Cultural Miguel Angel Asturias, 133
  Centro Cultural Norteamericano-Costarricense, 97
  Centro Guadalupano, 166
  Chaplin, 93
  Coliseo, El, 22
  Corral de la Cruz, 286
  de la Aduana, 97
  del Angel, 88, 97
  de la Universidad, 97
  del Patio, 295
  Foro Isabelino, 50
  Máscara, La, 90, 97
  Melico Salazar, 97
  Metropolitano, 133, 142
  Nacional, 97
  Palacio de Bellas Artes, 319
  Pantarrey, 93
  Reforma, La, 166
  Sylvia Rexach, 295
  Tapia, 295
  Tiempo, 97
Tejeda, Para, 314
Tema para Verónica, 236-237, 250

Temas para broncas con posibles fechas, 233, 250
Temporary Fantasy Island, 336
Tempranito y en ayunas, 49
Tenorio, Miguel Angel, 36, 39
Tenorio, Yanira, 109
Teófilo Amadeo, una biografía, 80, 94
Tercera llamada itercera! o empezamos sin usted, 35
Terraza, Manuel, 242
tertulias de La Habana, Las, 220
Tessier, Domingo, 142
Tessier, José, 73
Tetralogía del subdesarrollo, 150
Textos y pretextos, 200
The Day of the Swallows, 328
The Golden Streets, 330
The Many Deaths of Denny Rosales, 328
The Soup Opera, 337
The Sun Alson Shines For the Good, 332
Thomas, Piri, 330, 333
tía Beatriz sale de vacaciones, La, 304
Tiempo de abismo, 312
Tiempo de la plaga, El, 227
Tiempo de pan y vino, 57
Tiempo muerto, 49
Tiempo muerto, 259
Tiempo para la ira, 280
Tiempos, 184
Tiene la palabra el camarada máuser, 227
Tierra caliente, 47, 60
tierra y el juego, La, 311
Timoteo se divierte, 148, 158, 162
Timoteo se educa, 159, 162
Tirado, Cándido, 334
tiranos, Los, 309, 318
TNT, 76
Tobías Rosa, José María, 147
Toca melodía gente, 234
Todos los días, 49
Todos los gatos son pardos, 35, 60
Tongo, La, 279, 290
Toribión, 103
Toro, Saúl, 159, 161, 166
torre de marfil, La, 103
Torréns, Carlos, 240, 250
Torres Cabassa, Angel, 280
Torres, Francisco, 289
Torres Nadal, Luis, 267, 271-272, 274, 278, 291-292
Torres, Omar, 337
Torres, Teófilo, 272
Torrientes, Alberto Pedro, 236
Torrijos, Aurea, 198, 215
Torrijos, Omar, 215
Tosatti, Alejandro, 82, 91, 95
Tovar, Juan, 33-34
Tragedia de Morazán, 102, 162
Traición en Villa Feliz, 232
trampa, La, 261
trapecistas feos, Los, 238, 250
Trashumantes, Los, 199, 213
Trazos de comunicación, 90
Treintaiuna, 269
Tren hacia la dicha, 240
Tres, 261
Tres damas, 172
Tres chapas tiene mi tía, 265
Tres lirios cala, 280
Tres tiempos de mujer, 274
Triana, Jorge Alí, 126
Triana, José, 37, 223-225, 314
tribulaciones de un pueblo gulembo, Las, 330
Trilogía de la desesperación, 275
trimitaria blanca, La, 304
Trío, 278
Triunfo del trono y lealtad puertorriqueña, 257
Trujillo, Rafael Leonidas, 302, 304, 310, 314, 320
Tuchán, Luis, 134, 142
tuerca, La, 309
tuerto es rey, El, 35
tumba del jíbaro, La, 282, 290
tumba del soldado desconocido en Nueva York, La, 231
Tus alas Ariel, 125

Ubarry, Las, 36
última noche de la monarquía, La, 266
Ultima noticia, 84, 94
última visita de los Reyes Magos, La, 130
último instante, El, 305
último tren, El, 223
Umaña, Fernando, 111
Umpierre, Carlos, 272
Una bandera, 204, 211
Una bruja en el río, 75, 95
Una casa colonial, 250

Una cena para el patrón, 92
Una ilusión hecha cenizas, 157, 162
Una mala copia del poder, 49
Una mujer, dos hombres y un balazo, 26
Una sesión especial, 265
Un caballero de industria, 147
Un comercial para Máximo Gómez, 314
Un día de dos, 47
Un día muy especial, 162
Un drama corriente, 177
Un héroe para la mitología, 308
Un hogar sólido, 26, 84
Un hombre del partido, 243
Un hombre llamado Juan, 92
Union City Thanksgiving, 337
Un jíbaro, 258
Un loteriazo en plena crisis, 126
Un modelo para Rosaura, 78
Un niño bien, 131
Un niño llamado Paz, 129
Unos hombres y otros, 232
Un pequeño recuerdo, 128
Un sueño profundo y vacío, 123, 139
Un tranvía llamado deseo, 237
Urbina, Armando, 176
Urtusástegui, Tomás, 42, 44, 59, 60
Urueta, Margarita, 25
Usigli, Rodolfo, 23, 26, 49, 63
Uvieta, 75, 95

23 se rompe el corojo, El, 247
vacas gordas, Las, 227
vacío tambor, El, 273
Vade retro, 127, 138, 231
Valdelomar, Víctor, 82-83, 94
Valdés Medellín, Gonzalo, 49
Valdés, Raúl, 234
Valdez, Luis, 114, 160, 326, 328
Valdivia, Benjamín, 49
Valero, Rodolfo, 250
Valessi, Alfredo, 178
Van Brakle, Elvira, 239
Van der Hans, Carlos, 209
Varela, Víctor, 248, 255
Vargas, Adrián, 327
Vázquez, Jonás Israel, 135
Vázquez, José María, 148
Vázquez, Luis Carlos, 89
Vázquez, Myrna, 282, 289
Vázquez, Rafael, 309, 315, 318
Vázquez, Vielka, 199
vecina, La, 184, 187
Vega, Alejandro, 174
Vega, Ana Lidia, 278, 287
Vega, Carlos, 135
Vegigantes, 259
Velázquez, Gerardo, 36, 39, 60
velorio, El, 278
velorio feliz, El, 247
velorios de La Habana, Los, 220
Veloz Maggido, Maggiolo, 304, 307, 315
venado, El, 171
venganza, La, 202
venta del bacalao rebelde, La, 282, 291
Ventana, 190
ventanas, Las, 266
Vera, Maité, 231
Verano negro, 34
¿Verdad, Darling?, 274
verdad de Santa Cachucha, La, 92
verdadera culpa de Juan Clemente Zenea, La, 237, 255
verdadera historia de Pedro Navaja, La, 274, 285
verdaderas mujeres tienen curvas, Las, 327
Viaje a la salvación y otros países, 205, 211
Viaje al sueño, 130
Viaje de regreso, 309, 318
Vía libre, 39
vida del cobre, La, 327
Vida y obra de Dalomismo, 35
viejos verdes, Los, 302
Viene el sol con su sombrero de combate puesto, 205, 211
viejo tío Abniel, constructor de muñecos, El, 279
Vigil Escalera, Orlando, 232-233, 250
Vilalta, Maruxa, 25-26, 28, 58
Villalaz, Anita, 195-196
Villalona, Rafael, 315, 319
Villamán, Maitreyi, 285
Villanueva en la Boca del Monte, 85
Villaurrutia, Xavier, 23
Villegas, Oscar, 29-31, 49
Virazón, 289
virgen que suda, La, 182, 186
visita, La, 41, 47, 184
visita del Angel, La, 33

visita del maniquí, La, 130
víspera del día después, La, 271, 291
víspera del sábado, La, 78
vitrina, La, 244, 249
Viva Sandino, 124, 139
Vivimos en la ciudad, 233
vivo al pollo, El, 223
Voces de acero, 331
Voces en el umbral, 45
Volver a decir el mar, 41
voz, La, 81
voz en el fuego, La, 209
vuelo de la grulla, El, 85, 94
vuelta al hogar, La, 258

Wagner Fernandö, 24, 49, 62
Walker, William, 88
Warner, Jack, 160
Week-end en Bahía, 236, 237, 250
Weiss, Peter, 28, 154, 224
Wilder, Thornton, 106
Williams, Tennessee, 195, 237
Wolff, Egon, 46
Women Without Men, 332
Wood, Silvia, 327-328

Xión o canto a la vida, 276

Ya los perros no se amarran con longaniza, 282
Y así empezó. . ., 81
Yglesias, Antonio, 88, 94
Yglesias, Roberto, 78-80
Yin y Yoni, 272
Yo, Bertolt, Brecht, 304, 306
Yo, prisionera de guerra, 276
Yo soy Juárez, 31
¿Y qué con la historia?, 48
Y si así fuera, 246
Yucas y agüizotes, 91, 95
Yuyachkani, 91, 262, 287

Zacate para el macho, 104
Zaguaneando en el país de los encancaranublados, 280
Zapata, 57
Zapatero, 85
Zayas, Dean, 285, 287
Zipacná toma tu lanza, 126, 139
Zolá, Emile, 265
Zoot Suit, 326
Zorrilla, José, 22, 51, 66
Zúñiga, Luis, 148
Zúñiga, William, 79-80, 86, 90, 92

Contenido

Nota del director 9
A manera de prólogo, Proemio o carta para un ensayo histórico de Rosalina Perales 11
Introducción 17
México 19
Centroamérica
Costa Rica 71
El Salvador 101
Guatemala 119
Honduras 147
Nicaragua 171
Panamá 193
El Caribe
Cuba 219
Puerto Rico 257
República Dominicana 301
Teatro Latino en Estados Unidos 323
Bibliografía 339
Indice analítico 409

Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987
de Rosalina Perales, se terminó de imprimir en el mes
de abril de 1993, en los talleres de
Grupo Editorial Gaceta, S. A.
Intervinieron:

Coordinación, diseño y
cuidado de la edición . . . . . Yalma Hail Porras

Tipografía . . . . . Graciela Alonso
Fotomecánica . . . . . Tonatiuh Ceballos /
Adrián Torres

La edición consta de 2,000 ejemplares impresos
en papel cultural de 37 kgs. para interiores y
cartulina couché cubierta de 139.5 kgs., para las
cubiertas.
Los textos se elaboraron en
New Baskerville en 8, 10 y 14 pts.

col escenología

1. **Teoría y praxis del teatro en México.**— Sergio Jiménez/Edgar Ceballos **(AGOTADO)**
2. **Técnicas y teorías de la dirección escénica.**— Sergio Jiménez/Edgar Ceballos **(AGOTADO)**
3. **El actor sobre la escena.**— V. E. Meyerhold (Edición, introducción y notas de Edgar Ceballos).
   (*Una recopilación alfabética de la obra completa del más famoso teórico ruso, cuyas proposiciones difieren de la teoría stanislavskiana.*) **[318 pp.]**
4. **Análisis del drama.**— Claudia Cecilia Alatorre
   (*Una valiosa aportación teórica para integrar la formación de dramaturgos del teatro contemporáneo.*) **[128 pp.] (AGOTADO)**
5. **Más allá de las islas flotantes.**— Eugenio Barba
   (*Por primera vez en español nociones sobre modelo de comportamiento, posibilidades sicofísicas o fisiológicas, antropología teatral, entrenamiento físico-vocal y técnicas extra-cotidianas.*) **[416 pp.]**
6. **El teatro regional de Yucatán.**— Fernando Muñoz **(AGOTADO)**
7. **El arte del teatro.**— Edward Gordon Craig (Introducción y notas de Edgar Ceballos)
   (*¿Actor o supermarioneta? ¿Drama sin palabras? ¿Cómo debe ser la escena en el futuro? Craig resuelve estas interrogantes con proposiciones adelantadas a su época.*) **[416 pp.]**
8. **Anatomía del actor.**— Eugenio Barba/Nicola Savarese
   (*El primer diccionario sobre antropología teatral y técnicas extra-cotidianas del cuerpo. Más de medio millar de ilustraciones a todo color y blanco y negro.*) **[256 pp. 21 x 28 cms.]**
9. **Teatro Hispanoamericano contemporáneo 1967-1987 Vol I.**— Rosalina Perales
   (*Sus raíces históricas, y su significación dentro de un marco universal. Relación de autores, obras, grupos y directores.*) **[432 pp.]**
10. **La composición dramática.**— Virgilio A. Rivera
    (*Un racionamiento deductivo y manejo de minucias dentro de estructuras y cánones dramáticos, plantea nuevas propuestas para el oficio dramatúrgico.*) **[270 pp.]**

11. **El arte secreto del actor.**— Eugenio Barba/Nicola Savarese.
(Monumental obra que hace entender que el problema del qué aprender se convierte en el riesgo del quién, qué y cómo enseña.) **[368 pp., 21 x 28 cms. Ed. de lujo]**
12. **El evangelio de Stanislavski según sus discípulos.**— Sergio Jiménez
(El Método de acciones físicas a través de los textos más representativos no sólo del Maestro sino de sus seguidores.) **[512 pp.]**
13. **Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva.**— Beatriz J. Rizk
(Un estudio especializado sobre la obra de Enrique Buenaventura, una de las figuras fundamentales en el movimiento teatral colombiano, y que se proyecta en toda América Latina.) **[352 pp.]**
14. **Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?**— Felipe Reyes Palacios
(Una explicación científica de las propuestas de Artaud y Grotowski en tanto proyectos para un teatro sagrado o ritual.) **[200 pp.]**
15. **El teatro más allá del mar.**— Nicola Savarese
(Por primera vez en español los más profundos estudios occidentales sobre el teatro oriental.) **[368 pp.]**
16. **Principios de dirección escénica.**— Edgar Ceballos
(Diseñado para servir de guía y orientación ofrece las más sólidas bases teóricas así como las propuestas sobre cómo *hacer un espectáculo).* **[688 pp. 21 x 28 cms. Ed. de lujo]**
17. **El teatro de calle.**— Fabrizio Cruciani/Clelia Falletti
(La obra póstuma de uno de los más brillantes investigadores del teatro de calle contemporáneo. A partir de sus orígenes en el Ochocientos y su evolución del Agitprop al Performance.) **[176 pp.]**
18. **La canoa de papel.**— Eugenio Barba
(La última y más importante obra del maestro y reformador. La suma de más de veinte años de trabajo e investigación en el ámbito de la antropología teatral.) **[272 pp.]**
19. **Desarrollo profesional de la voz (Entrenamiento y preparación para actores, cantantes, oradores).**— Marcela Ruiz Lugo/Fidel Monroy Bautista
(Un original método de trabajo surgido de la experiencia de los autores en el entrenamiento actoral, y la validación de éste en los escenarios. En él han confluido alumnos de actuación y actores latinoamericanos.) **[572 pp.]**
20. **Técnicas de actuación en México.**— Edgar Ceballos
(La búsqueda de nuevas verdades a través de un recorrido por todas las experiencias heredadas desde hace dos siglos.) **[572 pp.]**

21 **Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987**
Vol. II.— Rosalina Perales
(Relación significativa de movimientos teatrales, autores, grupos, festivales, revistas, premios, etc., de México, Centroamérica y el Caribe.)
[448 pp.]

Col. Escenología/drama

1. **Dónde vas Román Castillo** — Román Calvo
(Obra trabajada dentro un periodo histórico específico: Treinta años después de la conquista.) **[72 pp.]**

(En prensa)

21. **La tradición secreta del Nô.**— Zeami
(El libro clásico por excelencia de la tradición teatral japonesa y el más antiguo del mundo.)

MÁSCARA, cuadernos de reflexión sobre escenología

(Publicación especializada de Iberoamérica, que ofrece informaciones y propuestas teóricas contemporáneas, además de información general del quehacer teatral en México.)

No. 1 — **Teatro Oriental**
(Danza-teatro, Opera China, danza Kathakali, Teatro Nô, Kabuki, etc.) **[128 pp.] (AGOTADO)**

No. 2 — **Bertolt Brecht**
(Importantes manuscritos del director-dramaturgo alemán, inéditos en español.) **[136 pp.] (AGOTADO)**

No. 3 — **Teatro italiano: Nuevo modelo**
(Toda la historia del teatro italiano, desde la Commedia dell'arte hasta el Teatro alternativo o de grupo.) **[128 pp.]**

No. 4-5 — **La voz**
(Una valiosa investigación teórica y práctica para integrar la formación físico-vocal de actores.) **[240 pp.] (AGOTADO)**

No. 6 — **Living Theatre: del teatro viviente al anarquismo performativo**
(Recreación histórica de uno de los grupos norteamericanos más representativos de los años sesenta.) **[112 pp.]**

No. 7-8 — **La puesta sobre la escena**
(Los estudios más avanzados sobre el montaje escénico.) **[128 pp.]**

No. 9-10 — **Historiografía teatral**

(La relación necesaria entre el presente [y el futuro] del teatro y su pasado, entre los modos y técnicas de la representación y los modos y técnicas de la investigación escénica.) **[176 pp.]**

No. 11-12 — **Grotowski**

(Sus últimas propuestas teóricas que compen con todo ese esquema mental que se tenía del "teatro pobre".) **[128 pp.]**

No. 13 — **La presencia escénica**

(Los gestos, los ritmos, esas expresiones que reconocemos como mímicas o escenografía de los cuerpos, que adornan y protegen, que esconden y revelan, como si fueran otro lenguaje, estudiados profundamente por grandes teóricos.)

col escenología

Sur 109-A No. 260, Col. Héroes de Churubusco,
Deleg. Iztapalapa, 09090 México, D. F.
Tel. 581 4998 Fax: 581 6567

ESTIMADO LECTOR:

Si desea recibir información sobre nuestras novedades editoriales
FAVOR DE LLENAR ESTE CUPON

Nombre . . . . . Ocupación . . . . . .

Calle . . . . . Colonia . . . . . C.P. . . . . .

Ciudad . . . . . Estado . . . . . País . . . . . .

Además deseo información adicional, sobre los siguientes temas: . . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

NOTA: Si desea que algún familiar o amigo reciba informes sobre las novedades de la Colección ESCENOLOGIA, envíenos también sus datos en hoja adicional.

NOTAS

NOTAS

NOTAS

NOTAS

NOTAS

NOTAS

822 RI FS